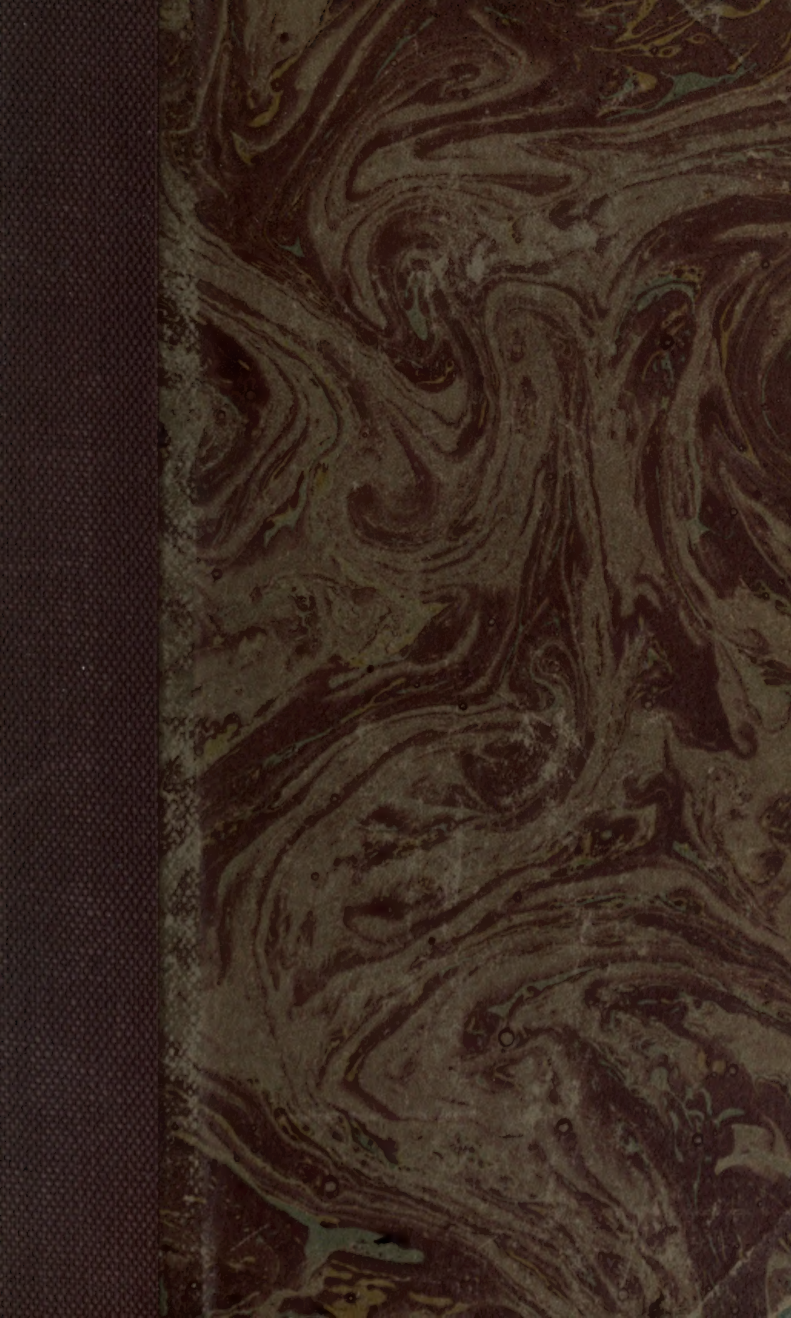

91

Thèse de Lettres

LA COMEDIA ESPAGNOLE

EN FRANCE

DE HARDY A RACINE

xny

LF.H
M385c

ERNEST MARTINENCHE
Docteur ès-lettres

LA
Comedia Espagnole
EN FRANCE
DE HARDY A RACINE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

345236
6. 1. 38.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1900

PQ
143
S5M3

PRÉFACE

C'est à l'école de l'antiquité et de l'Italie qu'au XVIme siècle se constitua notre drame moderne. Nos premières tragédies et comédies sont des exercices d'érudits qui imitent Sénèque et Plaute à travers Dolce et l'Arétin. Leur théâtre est d'ordinaire un collège, et leur public n'est guère composé que de pédants et d'écoliers. Les théories sont d'accord avec les œuvres ; elles reproduisent des conseils ou des observations d'Aristote et d'Horace que les commentateurs italiens ont pris soin d'ériger en préceptes, de fausser la plupart du temps et d'obscurcir toujours. Avec Hardy qui s'adresse à un public plus étendu et ne peut renoncer au système de décoration que lui lèguent

les mystères et les confrères de la Passion, la scène s'élargit et se prête à une action dramatique plus complexe et plus romanesque. Mais si les nouvelles de Cervantés et d'Agreda lui offrent quelques thèmes d'intrigue, la comedia espagnole n'intervient pas encore avec lui dans l'évolution de notre drame. Elle fournit plus d'un sujet aux tragédies, tragi-comédies ou pastorales qui jusqu'au *Cid* paraissent à l'Hôtel de Bourgogne ; mais son action est encore peu profonde, bien qu'elle commence déjà à se faire sentir. Le succès éclatant de Corneille précipita son influence. Tous ne l'avouèrent pas, mais tous désirèrent s'envoler dans la gloire ainsi fardés « de blanc d'Espagne ». A partir de 1636 et jusqu'à Racine, la comedia espagnole fournit à nos auteurs, grands et petits, une bonne partie de leurs tragédies et de leurs tragi-comédies, et elle joue aussi son rôle dans la création et le développement de notre comédie classique.

C'est ce rôle que je me propose d'étudier. On a déjà relevé les principaux emprunts que notre XVIIme siècle a faits à Lope et à Alarcon, à Francisco de Rojas et à Calderon. J'essayerai en passant de compléter cette liste, mais je m'attacherai surtout à exposer le mouvement général de

la comedia en France. J'ai lu parmi les œuvres dramatiques qui furent représentées de Hardy à Racine toutes celles qui étaient allées chercher un modèle au-delà des Pyrénées ou qui portaient en quelque manière le panache espagnol. J'ai lu aussi, bien entendu, tous les originaux que j'en ai pu trouver soit en France soit à Madrid ; et il m'a semblé que l'Espagne avait encore plus d'une précieuse explication à nous donner sur l'évolution dramatique de notre Corneille et de ses contemporains. Jusqu'à maintenant on a cru que notre XVIIe siècle n'avait trouvé dans la comedia qu'une mine inépuisable d'intrigues compliquées. C'est vrai peut-être pour les médiocres, pour les imitateurs qui sont plutôt de mauvais traducteurs. Mais l'influence de la comedia a été tout autre et bien plus profonde sur les Rotrou et les Scarron, sur Pierre Corneille et sur Molière. Je tâcherai de la distinguer de l'influence italienne, d'en montrer les formes successives et d'en faire sentir les bienfaits et les inconvénients. L'Espagne, après avoir contribué à arracher notre tragi-comédie au roman, et à dégager la comédie de mœurs de la farce, a risqué ensuite, on verra comment, d'entraîner nos écrivains dans les ornières même d'où elle les avait aidés à sortir. Et c'est

pourquoi elle n'éclaire pas seulement l'histoire de notre théâtre jusqu'à Molière et Racine ; elle nous fait encore comprendre le mouvement de réaction qui se manifeste avec l'*Ecole des Femmes* et avec *Andromaque* et qui assure le triomphe de notre comédie et de notre tragédie classiques.

A montrer ainsi nos dettes, je ne crois pas que nous ayons rien à perdre. Peu importe que notre Corneille ou notre Molière aient emprunté une ou deux scènes de plus. Le mot d'invention n'a pas le sens matériel et grossier que le vulgaire lui donne quelquefois. Avec des parties prises à droite et à gauche, on peut faire un tout original. Se servir de ce qu'on a lu comme de ce qu'on a vu reste encore le seul moyen d'inventer. L'esprit humain ne crée rien au sens absolu du mot. Il ne peut que se souvenir. Si personnel qu'on soit, on pense toujours un peu et beaucoup de la pensée d'autrui. Il suffit, pour qu'il soit vôtre, qu'un emprunt prenne, à la place où vous le mettez, une portée si nouvelle qu'on ne le reconnaisse plus. Il est vrai qu'au génie seul un tel privilège est donné. Sans craindre donc d'amoindrir nos grands écrivains, nous pouvons minutieusement étudier leur sources. A mieux connaître les matériaux étrangers qu'ils ont em-

ployés nous risquons de mieux comprendre l'originale beauté de leur œuvre, de goûter plus pleinement le plus pur et le meilleur de leur génie.

INTRODUCTION

DES MYSTÈRES A HARDY

Des mystères à Hardy

Il n'est pas inutile de remonter jusqu'aux mystères pour bien comprendre les caractéres de notre drame moderne et les éléments dont il dispose au moment où la comedia espagnole intervient comme un des facteurs principaux de son évolution. Des travaux récents (1) ont éclairé d'un jour nouveau notre théâtre du moyen âge, et il nous est facile d'en résumer les origines et la nature. Le drame est de tous les genres littéraires celui qui dépend le plus du public. Il n'existe à vrai dire qu'autant qu'il rencontre des spectateurs et s'adapte à leurs besoins et à leurs goûts, conscients ou ignorés. Il dépérit ou se transforme lorsque disparaissent ou changent ces besoins et ces goûts.

Les mystères n'ont point échappé à cette loi. Ils sont nés dans l'Eglise pour l'édification ou le divertissement de la foule, et leur histoire se confond avec celle du public. A mesure que le peuple du moyen-âge manifeste sa prédilection pour une action à la fois plus complète et plus près de lui, à mesure aussi le drame religieux, d'abord simple lecture sacrée, augmente le nombre de ses personnages et des incidents profanes, parle la langue vulgaire et sort enfin de l'Eglise.

(1) Cf. surtout l'*Histoire du Théâtre français au moyen âge*, par M. Petit de Julleville.

Le mystère devient alors la grande fête de l'année. Longtemps on s'y prépare et longtemps on s'en souvient. La ville entière y prend part. Les plus fortunés fournissent leurs richesses, les plus humbles peuvent toujours offrir le concours de leur mémoire et de leur voix. Tous les métiers chôment pendant la représentation, et, durant de longs jours, la foule écoute sans se lasser les prophètes et les saints qui lui parlent d'espérance et de foi, les brigands et les humbles qui la réjouissent par l'image de sa propre vie. Et durant de longs jours, elle oublie les misères quotidiennes qui la ressaisiront après la fête, et pour de longs mois. Voilà le spectacle qui attire et retient la société tout entière du moyen âge, en France comme en Angleterre, en Espagne comme en Italie. Le mystère est impersonnel, parce que l'individu n'existe pas encore, parce que l'homme ne trouve sa place au soleil qu'en une caste, qu'en un groupe déterminé. Il est populaire, parce que les clercs, qui sont les seuls gardiens de la culture intellectuelle, sont obligés d'approprier l'enseignement de l'Eglise à l'âme neuve et grossière de leur public. Il ne faut donc pas lui demander d'être une œuvre d'art au sens moderne du mot. Il n'a ni la préoccupation de la forme, ni le souci de la beauté. Il est l'Eglise qui se fait peuple pour répandre sa domination sur le monde entier du moyen âge. Que le milieu change, que les conditions sociales se transforment, et voici que le mystère s'épuise et dépérit, dès que disparaissent ses raisons d'être.

Déjà, dans le cours du quatorzième siècle, le public français éprouve le besoin vague de trouver plus de clarté et de plus nettes impressions dans

le spectacle où il admirait indistinctement des intermèdes comiques à côté de graves instructions. Et, peu à peu, du mystère se dégagent d'abord la moralité, prêcheuse encore en ses allégories, mais qui néglige pourtant les rapports de l'homme avec Dieu, puis la farce qui se réserve l'imitation plaisante de la vie la plus grossière. Cette différenciation s'accuse davantage au XVe et au XVIe siècles. L'esprit humain s'éveille alors. L'individu commence à prendre conscience de lui-même, il tend à se faire une idée plus personnelle du monde et de la vie, il veut une place qui soit à lui dans de nouvelles catégories sociales.

Les nationalités apparaissent, et la littérature aspire obscurément à en traduire l'image. Nos fabliaux révèlent un autre peuple que le Décameron de Boccace ou les contes de Chaucer, et ce peuple ne rencontre plus dans les mystères la satisfaction de ses instincts dramatiques et de ses nouvelles aspirations. En vain l'élément profane prend-il la plus grande place dans les spectacles religieux ; l'Eglise s'en offusque et la foule n'y trouve pas la même saveur qu'aux farces et aux parades de foire. Catholiques et protestants s'entendent pour la même condamnation. Les uns s'élèvent contre toute pompe extérieure dans l'enseignement de la Bible, les autres ne supportent plus qu'un élément grotesque et rossier prenne le pas sur des scènes pieuses. Les lettrés, chez qui s'éveillent le sentiment de l'art et le désir de la beauté, réclament un drame indépendant de l'Eglise, qui ait son but en lui-même, et qui, loin de s'asservir à la monotonie des figures sacrées, puisse traiter une matière profane et exprimer en une forme artistique toute la diversité des caractères humains. L'arrêt du Parle-

ment qui, en 1548, interdit aux Confrères de la Passion de représenter les mystères, n'est que la manifestation dernière d'un désir universel. Sans doute, il y aura bien encore, au moins en province, plus d'une représentation qui rappellera les beaux jour du moyen-âge, mais c'en est fait quand même des mystères parce qu'ils ne répondent plus à leur objet. Ils se sont épuisés après avoir fourni leur course, comme la peinture hiératique, comme l'architecture gothique. Il se sont corrompus en se laissant détourner, sous prétexte de divertissement, de leur caractère religieux. Ils meurent enfin, et sans pouvoir se transformer, car ils ne contenaient en eux aucun des éléments essentiels de l'art moderne, car ils ne s'adaptaient plus aux nouvelles conditions sociales.

Est-ce à dire pourtant qu'il n'en soit rien demeuré, et qu'il n'en faille rien retenir ? Au contraire. Les mystères ont d'abord révélé en notre race un goût profond pour le théâtre. Nulle part en Europe, ils n'ont eu une aussi brillante floraison. Quand ils disparaissent, ils n'emportent pas avec eux tout espoir de drame nouveau. Le peu d'action qu'ils contenaient avait produit un trop grand effet pour qu'il fût possible désormais de se passer d'un tel genre d'émotions. Il y aura dans notre littérature les tentatives les plus diverses pour réaliser des formes tragiques ou comiques. Mais jamais ces efforts ne se lasseront et ne s'arrêteront. Il reste entendu, depuis les mystères, qu'il y a au plus profond de l'âme française le goût du divertissement et le génie du drame.

Déjà même, cette âme encore obscure a laissé entrevoir un peu de son intime nature. Ces intermèdes comiques, qui dans la représentation

religieuse se sont fait une part toujours plus grande, ont manifesté un goût peut-être trop grossier du terre à terre, mais aussi une grande entente de la vie pratique. Dans les scènes qui sont indépendantes du texte sacré, dans les miracles surtout, nous voyons passer sous nos yeux des images savoureuses d'existences et de gens de toutes conditions. Toutes ces situations sont traitées, malgré la médiocrité de la forme, avec une gaîté facile et aimable, avec une malice souriante. Les farces accusent davantage encore les mêmes caractères. L'esprit français y apparaît incapable de passion, mais aussi d'aveuglement. Il aime à prendre les choses en riant, mais, s'il manque peut-être de sérieux, il ne se laisse pas en revanche duper par des gravités superficielles, il garde toujours dans les idées et dans le style une merveilleuse lucidité. Il ne cessera pas d'aller instinctivement vers le drame, car c'est la forme littéraire qui, par l'opposition des personnages, donne de la vie l'image la plus nette, et, dans le drame, son idéal d'abord inconscient sera de trouver des genres où s'éjouisse son sentiment profond du ridicule, où les douleurs et les tristesses lui apparaissent en des visions si claires qu'elles mouillent ses yeux sans les troubler. Clair et humain, tel déjà se manifeste le génie français dans les mystères et les farces, et tel il restera à travers les modifications successives des influences étrangères.

Le théâtre du moyen-âge ne nous donne pas seulement quelques précieuses indications sur le fond profond de notre race. Il lègue à ses successeurs des habitudes invétérées et tout un système de décoration. Ce n'est pas vainement que les mystères

et les miracles ont promené leur fantaisie à travers les scènes les plus diverses de la vie religieuse ou familière. Il en reste, chez le peuple, un goût qui persistera pour la liberté et la largeur du décor. La mise en scène du moyen-âge est en contradiction absolue avec la nôtre qui repose sur la succession des tableaux, mais elle est aussi naturelle que la présence du chœur dans une tragédie grecque. Le théâtre, sorti de l'Eglise, ne pouvait connaître ni rideau ni coulisses. Il fallait donc du premier coup présenter aux spectateurs les différents lieux de l'action. Devant chaque « mansion » se trouvaient les acteurs qui devaient en sortir, et l'on savait d'où ils venaient, quand ils s'avançaient pour réciter leur rôle sur le devant de la scène. Voilà la décoration qui naissait de la force des choses. Sans doute, elle offrait de graves inconvénients, elle entraînait des longueurs, puisqu'aucun évènement, si terne fût-il, ne pouvait se passer hors de la vue du public ; elle forçait à de monotones répétitions, puisque, d'une mansion à l'autre, il fallait remplir le voyage par d'inutiles monologues et redire à l'arrivée les paroles prononcées au départ. Mais quelle clarté, en revanche, dans une telle disposition de la scène ! On était fixé d'avance sur les diverses parties de l'action, on faisait mieux qu'en comprendre, on en voyait le lien et l'unité. Le meneur n'avait pas de peine à rattacher par ses courts récits les dialogues les uns aux autres. L'esprit se prêtait volontiers à des transpositions que l'œil suivait aisément sans avoir, comme dans le théâtre espagnol, à s'accommoder à de brusques changements de scène. De telles habitudes ne pouvaient s'effacer en un jour, et elles ont pesé d'un grand poids dans l'évolution

de notre drame. La longue querelle des unités n'aurait pas tant agité nos écrivains dramatiques, si elle n'avait pas été au fond l'histoire de leurs efforts successifs pour satisfaire les deux tendances contradictoires du public français : le goût de la diversité et la passion de la clarté.

Naturellement, les lettrés du XVIe siècle ne se placent pas à ce point de vue. Ils n'aperçoivent que les faiblesses et les inconvénients des mystères. Tout imbus de l'antiquité, et tout agités du souffle de la Renaissance, ils n'ont que mépris pour un genre où se complaît encore la foule. Ils diraient volontiers avec Du Bellay :

> Rien ne me plaît hors ce qui peut déplaire
> Au jugement du rude populaire. »

Les yeux fixés sur les tragiques grecs et latins, ils condamnent des œuvres où ils ne trouvent ni composition, ni forme littéraire. Ils veulent détourner la jeunesse d'une pareille routine, et, dans les collèges où ils l'instruisent avec l'espoir de faire germer en elle les poètes de l'avenir, ils lui font jouer, comme à Montaigne, des tragédies latines qu'ils composent d'après les antiques modèles. C'est dans cet esprit que Georges Buchanan écrit *Jephte sive votum,* afin, dit-il lui-même, de proposer à la jeunesse l'imitation des anciens, « ut adolescentes a vulgari fabularum scenicarum consuetudine ad antiquorum imitationem provocarem. » Rien de plus froid que les procédés antiques dont il se sert, en dehors de leur milieu et de leur raison d'être. On comprend la présence du chœur dans la tragédie grecque qui en est sortie. On supporte péniblement ces chœurs de Vierges du pays qui, dans Jephté, font arbitraire-

ment les divisions de la pièce. On supporte plus péniblement encore ces monologues successifs des principaux personnages que rarement coupent des dialogues monotonement antithétiques. *Baptistes sive Calumnia* n'offre pas un plus vif intérêt. Et ni l'une ni l'autre des tragédies de Buchanan ne gagnent à la traduction française qui parut de la première en 1587 (1), de la seconde en 1613 (2). Florent Chrestian semble n'emprunter à la Pléiade que les erreurs de sa poétique. Il n'ajoute à Buchanan que des lourdeurs ternes et des mots ridiculement composés. Ceux qui, après lui, essaient d'adapter l'inspiration des mystères aux nouveaux cadres dramatiques, ne sont pas beaucoup plus heureux. Il y a dans l'*Amnon* de N. Chretien, sieur des Croix (3), des chœurs de filles ou de soldats juifs. Mais ni la fastidieuse longueur des discours, ni la coupe monotone des dialogues qui s'opposent vers par vers, ni la pauvreté de l'expression et de la syntaxe ne justifient l'éloge d'O. du Mont Sacré pour qui la Muse de Chétien devance

« L'ambition Romaine et la Grecque arrogance »

De toute ces tentatives pour fondre avec les formes antiques l'esprit religieux du moyen âge, il ne faut retenir que les trois tragédies saintes de Loys des Masures Tournisien : *David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif*. Elles ont

(1) *Jephté, ou le Vœu*, Tragédie traduite du latin de George Buchanan, escossais, par Florent Chrestian. — A Paris, par Mamert Patisson, Imprimeur du Roy, au logis de Robert Etienne. 1587.

(2) *Baptiste ou la Calomnie*, Tragédie traduite du latin de Buchanan, à Rouen chez Jean Osmont, dans la court du Palais 1613.

(3) *Les Tragédies de N. Chrétien, sieur des Croix Argentenois.* — A Rouen, chez Théodore Reinsart, près le Palais, à l'Homme Armé, 1608.

d'abord cette grande supériorité qu'elles ont été jouées devant un public considérable. Si le Prologue de la seconde de ces pièces s'adresse à des « seigneurs et dames », celui de la troisième commence ainsi :

« Si en vain n'est ici présente l'assemblée
Dont je voy ceste place autour ceinte et comblée »

Puis il annonce qu'il va se mettre en un coin à l'écart pour donner place à David. Voilà qui semble indiquer la décoration des mystères. Mais déjà Loys des Masures se préoccupe de satisfaire les désirs de la Pléiade. Et il promet au spectateur qu' :

« Il verra au surplus que l'action présente
Le naturel en soy de cela représente
Que les Poètes vains veulent qu'on nomme et die
(Suivant l'antiquité) du nom de tragédie. »

Cette action, comme l'indique une épigraphe, est tirée successivement de trois chapitres du *Livre de Samuel*. L'ensemble forme comme une espèce de trilogie, un mystère en trois journées. C'est un mystère, puisque l'intention d'édifier et de sermonner apparaît très nettement et dans le prologue et dans l'épilogue où l'auteur prend soin chaque fois d'exposer la moralité de sa pièce. C'est une trilogie, puisque les arrêts de l'action, les « pauses », pour employer l'expression du poète, sont marqués par des chœurs divisés en « troupe et demi-troupe ».

Il ne semble pas que ces tragédies religieuses, dont les *Juives* de Garnier sont le plus brillant exemplaire, aient obtenu, même chez les érudits, un bien vif succès. A mesure que les mystères tombent en décadence et que l'esprit de

la Renaissance prend de lui-même une conscience plus nette, les poètes réprouvent davantage le mélange du sacré et du profane, et, bien que Vauquelin leur recommande de chanter les hauts faits de Jésus-Christ, ils souscrivent plus volontiers aux vers que Grévin met en tête de sa *Trésorière* :

> « Car ce n'est notre intention
> De mêler la religion
> Dans le sujet de choses feintes.
> Aussi jamais les choses saintes
> Ne furent données de Dieu
> Pour en faire après quelque jeu. »

Peut-être aussi sentent-ils obscurément qu'il faut au drame moderne, pour se constituer en toute liberté, une matière profane entièrement indépendante de l'enseignement et de la juridiction de l'Eglise. Et c'est pourquoi, rompant résolument avec le moyen-âge, ils vont puiser aux sources que l'Italie leur apprend à mettre à profit.

Depuis longtemps, nos artistes et nos poètes avaient pris l'habitude de franchir les Alpes, et d'en rapporter des conquêtes plus durables que n'avaient été celles de nos soldats. Il n'est peut-être pas un de nos grands écrivains du seizième siécle qui n'ait fait son voyage d'Italie. Comment s'étonner dès lors qu'il faille chercher sur cette terre sacrée, où brillèrent les premiers rayons de la Renaissance, la véritable origine de la plupart de nos tragédies ? Ce n'est pas l'antiquité qu'imitent nos érudits, c'est l'image que leur en offre l'Italie. Et cette image est loin d'être conforme à l'idéal d'Eschyle et de Sophocle. Deux grandes influences se font sentir sur les tragiques italiens : les théories d'Aristote, et les exemples d'Euripide et

de Sénèque. Depuis la *Sophonisbe* du Trissin, il est entendu qu'une tragédie n'existe que si elle est régulière et si elle observe les unités. Et l'on observe ces contraintes sans discussion, au prix de toutes les invraisemblances. La *Canace* de Dolce a soulevé une longue et violente polémique. Mais jamais aucune critique n'a porté sur l'œuvre et sur l'art. Toujours la discussion a roulé sur quelque phrase obscure de la Poétique d'Aristote. Souvent même on ne remonte pas au traité du maître, et sur la foi de ses commentateurs, les Muzio et les Robortello, on fait d'une simple constatation l'inviolable loi de l'unité de temps, et l'on accepte, quitte à l'élargir un peu, l'imaginaire unité de lieu. Il faut donc que l'action soit courte, puisqu'on lui refuse le loisir de se développer. A peine peut-on faire assister à la catastrophe, et, pour la préparer, on est réduit aux récits de messagers qu'on allonge encore pour leur donner plus d'éclat. Le chœur demeure intangible en son rôle de confident, et il prend à l'action une part que devraient lui interdire les conditions de l'art moderne. C'est à lui qu'on confie le soin de tirer la moralité de la pièce et de faire ressortir le néant des grandeurs humaines.

Ainsi comprise, la tragédie, que les poètes du XVIe siècle ne savaient pas remplir avec l'étude des sentiments et des passions, manquait de mouvement et de vie. En vain essaie-t-on de compliquer les intrigues antiques avec des incidents empruntés à la nouvelle, à Bandello, ou à Boccace. Le raccord des différents thèmes est presque toujours maladroit, comme dans la *Rosmunda* de Rucellai qui mêle péniblement une histoire romanesque à

l'*Antigone* de Sophocle. La première nouvelle du IIIme livre des *Ecatommiti* fournissait à Giraldi une admirable matière tragique. Mais l'unité de temps l'a contraint à ne prendre dans son *Arrenopia* que les évènements de la dernière journée. Tout ce qui était intéressant passe en récit. Et l'action devient une suite de scènes sans lien où les divers personnages monologuent sans raison. Les discours, voilà, en dernière analyse, la grande ressource des tragiques italiens. Aussi leur imitation s'adresse-t-elle de préférence à Euripide et à Sénèque.

Le public du seizième siècle avait les passions fortes et les nerfs vigoureux. La simplicité d'Eschyle et de Sophocle ne lui convenait guère ; il n'en aurait senti ni la force ni le charme. Euripide pouvait mieux satisfaire ses goûts. Il aime les discours sonores qu'il apprit à l'école des sophistes ; il recherche les effets pathétiques, depuis les plus délicats jusqu'aux plus violents, jusqu'à ceux qui atteignent l'âme en faisant frémir le corps. Mais le sentiment reste chez lui à côté de la sensation. Son art est trop délicat et trop souple pour être alors pleinement goûté. Aussi lui préfère-t-on Sénèque. Giambattista Giraldi le place bien au-dessus des Grecs. Il les surpasse, dit-il, « par sa majesté, ses sentences, ses chœurs, sa peinture des passions. » C'est qu'à ses yeux la gravité soutenue et l'emphase sonore semblaient exprimer des sentiments plus forts. Les hommes du XVIe siècle, raides et héroïques sous leurs armures, se sentaient voisins de ces stoïciens farouches qui, dans les vers de Sénèque, affirmaient leur fermeté imployable en de brillantes ellipses. Habitués aux sensations violentes, ils prenaient volontiers l'hor-

rible pour le tragique. Lodovico Dolce les connaissait bien quand, après avoir traduit l'*Hécube* et la *Médée* d'Euripide, il imitait pour eux le *Thyeste* et les *Troyennes* de Sénèque. Voilà les modèles où s'est complue la tragédie italienne du XVIe siècle. De là tant d'interminables discours dans la bouche des personnages secondaires, nourrice, serviteur ou conseiller (1). De là tant d'apparitions infernales et de mauvais rêves où s'annonce la catastrophe (2). De là tant de meurtres racontés au dénouement et tant d'horreurs apportées sur la scène. Parmi les tragédies qui ont eu sur les poètes Italiens du XVIe siècle la plus grande et la plus durable influence, il faut mettre au premier rang l'*Orbecche* de Giraldi, « le modèle des autres », au dire de Luigi Groto. Elle fut jouée en 1541 dans la maison même de l'auteur, et en présence du duc de Ferrare Ercole II.

Ce n'est pas vainement qu'au début de la pièce Némésis appelle les Furies. Elles contempleront un spectacle digne de les réjouir. Le roi de Perse Sulmone a tué sa femme et son fils. Sa fille Orbecche a échappé au massacre. Elle a grandi depuis et s'est mariée secrètement avec l'Arménien Oronte dont elle a deux enfants. Mais voici que son père veut la fiancer avec le roi des Parthes, Selino. Il lui faut alors avouer son secret. Sulmone feint d'abord de se laisser adoucir par son conseiller Malecche. Il appelle au palais Oronte et ses deux enfants et les égorge de sa propre main. Puis il fait servir à sa fille comme présents de noces la tête et les mains de ses victimes. Et il

(1) Cf. la *Canace* de Sperone Speroni.
(2) Cf. la *Semiramide* de Muzio Manfredi, l'*Acripanda* d'Antonio Decio, etc.

ose offrir la paix à la malheureuse qui n'aspire qu'à la mort. C'en est trop. Orbecche arrache les couteaux plongés encore dans les cadavres de ceux qui lui furent chers. Puis, elle se jette sur son père et lui coupe aussi la tête et les mains. A peine le chœur, qui voit ce lugubre spectacle, a-t-il terminé son récit qu'Orbecche apparaît pour se livrer à de longs épanchements de réthorique, et se tuer enfin. On reconnaît sans peine dans l'œuvre de Giraldi l'influence de Sénèque et de son *Thyeste*. Il n'y manque ni les divinités de l'enfer, ni les longs discours et les brillantes sentences sur l'inconstance du bonheur. L'Italien renchérit même sur les détails horribles du Latin. Il n'avait pas à craindre de secouer trop fort les nerfs de son public. Jamais le Roscius et l'Æsopus de son temps, l'acteur Sebastiano Clarignano de Montefalco n'obtint un plus grand succès qu'à déclamer les vers sanglants de l'*Orbecche*. Luigi Groto a trouvé moyen, dans sa *Dalida*, d'ajouter quelques épouvantements de plus : Candaule a tué son oncle, l'usurpateur Moleonte, dont il a épousé secrètement la fille Dalida. Bérénice, à laquelle il était déjà uni, profite de l'amour que nourrit pour elle Besso, le secrétaire du roi, pour égorger Dalida et ses enfants et faire de leurs membres les mets monstrueux qu'elle offre à Candaule. Jusqu'ici Groto reste fidèle à Sénèque, mais il ne tarde pas à le dépasser en horreur. Le roi, qui a appris le crime de Bérénice, fait périr le secrétaire, mais, victime de sa propre ruse, il meurt empoisonné avec la Reine. Oh ! merveille tragique ! Tous les personnages fournissent chacun un cadavre au dénouement. Lisez l'*Acripanda* d'Antonio Decio (1591), la *Sémiramide* de Muzio

Manfredi (1593) ou même le *Torrismondo* de Torquato Tasso (1586) que notre d'Alibray traduira en 1686. Partout les mêmes caractères : un dialogue prolixe et maladroit ; une action qui se traîne sur place ; jamais de véritables ressorts dramatiques ; toujours l'effet cherché dans les métaphores et l'enflure des discours, et le tragique confondu avec les horreurs du dénouement. Voilà les exemples qui s'offraient à nos poètes du seizième siècle. Ils les ont religieusement suivis.

Parcourez la liste des tragédies imprimées de 1552 à 1600. Elles sont pour la plupart des traductions ou des imitations de Sénèque et de l'Italie. Baïf écrit bien son *Antigone* d'après Sophocle. Mais ce n'est pas là le modèle cher à notre seizième siècle. Il aime les actions qui sont surtout des prétextes à des discours sonores. Son goût, qui n'est point formé, se complaît aux pointes brillantes; son activité toujours prête à se dépenser se réjouit à l'image des énergies stoïques ; sa sensibilité encore grossière n'est remuée que par des émotions un peu brutales. Aussi est-ce à Sénèque que tous les poètes demandent leur inspiration, les plus médiocres comme les plus distingués. C'est à la *Médée* que s'attaque Jean de la Péruse ; c'est aussi Sénèque que Charles Toutain et François le Duchat imitent misérablement dans leurs *Agamemnons*. A lui seul Brisset traduit *Thyeste*, *Hercule Furieux*, *Agamemnon* et *Octavie*. Robert Garnier enfin, le seul dont le nom ait survécu, puise à la même source pour écrire sa *Porcie*, sa *Cornélie* et son *Marc Antoine*. Quand on ne traduit pas Sénèque, on imite les tragiques italiens. C'est au delà des Alpes que Jodelle va chercher sa *Cléopâtre* et sa *Didon*. La *Sophonisbe* du Trissin

(1515) devient chez nous comme en Italie le modèle de la tragédie. Mellin de Saint-Gelais la traduit en 1559. En 1583, Mermet, et, en 1596, Antoine de Montchrétien éprouvent le besoin d'en donner de nouvelles adaptations. L'Arioste inspire la *Bradamante* de Garnier (1582) et l'*Isabelle* de Montreux (1594). Brisset traduit de Luigi Groto sa *Dièramène* (1584) et Aynard de Veins tire du Tasse sa *Clorinde* (1588). Toutes ces œuvres n'ont pas la même valeur. Mais toutes présentent les deux grands caractères de leurs originaux. L'action y est remplacée par le discours, et le dramatique par l'horrible. Ce sont toujours des raisonnements froids et ternes de conseillers ou de confidents, toujours d'interminables récits du chœur ou des messagers. Il semble qu'il y ait parfois chez Garnier comme un effort pour dessiner un caractère et développer un scène avec une analyse de sentiments. Mais Garnier est le seul à qui on puisse adresser un pareil éloge, et sa psychologie est encore bien incomplète et bien superficielle, et c'est trop souvent à l'enflure et au pédantisme qu'il demande ses effets tragiques. Ses contemporains, qui ne le valent pas, exagèrent ses défauts ; ils usent et abusent de la rhétorique sans arriver à remplir leurs cinq actes et à faire oublier le vide de leur action. En vain entassent-ils les fautes de goût et les détails effroyables, il ne réussissent point à être brillants et tragiques.

Dans l'*Alexandre* de Jacques de la Taille, le courtisan Cléon s'écrie devant son maître :

« Car je vous ai voué tellement mon service
Que mon père pour vous je voudrais égorger. »

Voici comment la *Clitemnestre* du conseiller Mathieu (1580) exprime à Egisthe sa tendresse :

> « Tu seras désormais ma plus sûre momie ;
> L'essence de ton cœur sera mon alchimie. »

Ce mauvais goût n'apparaît pas seulement dans les pointes du style, il éclate au dénouement où s'entassent de naïves horreurs. La *Cammate* de Jean Hays (1597) en serait le meilleur exemple, si Jean le Saulx d'Espauney n'avait pas écrit en 1600 son *Adamantine ou le désespoir*. Il y a si bien accumulé les meurtres qu'il ne reste plus à la fin que la reine Garamante pour faire enterrer tous les personnages. Robert Garnier apporte plus de goût dans la recherche de tels effets, mais c'est bien eux qu'il veut produire. Dans son *Marc Antoine*, il nous montre l'Impérator qui vient de se frapper et qu'on monte tout sanglant dans le sépulcre où l'attend Cléopâtre. Dans les *Juives*, Sédécie voit égorger ses enfants sur l'ordre de Nabuchodonosor, en attendant qu'on lui crève les yeux. Une tragédie oratoire qui n'est remplie qu'avec de la rhétorique, et qui ne compte, pour émouvoir, que sur l'accumulation des détails effrayants, voilà donc la conception dramatique que nos érudits empruntent à Sénèque et à l'Italie et sur laquelle ils ont vécu pendant cinquante ans.

Une telle conception n'était pas viable. D'abord elle méconnaissait les véritables ressorts du drame qui n'est pas dans l'entassement des catastrophes, mais dans la lutte et l'opposition des passions. Et puis, et surtout, elle n'avait pas subi l'épreuve d'un vrai public. Il y a bien eu de 1550 à 1600 quelques pièces représentées, mais c'était dans

des collèges, c'est-à-dire devant un public affecté et infecté de pédantisme, qui prenait l'obscurité pour la profondeur, et la déclamation pour l'éloquence. Il n'est pas sûr que les tragédies de R. Garnier aient été jouées, et il est même probable qu'elles ne l'ont pas été. Le nombre de leurs éditions entre 1580 et 1620 semble prouver qu'elles étaient faites pour la lecture. En tout cas, il n'y a eu un théâtre et une troupe régulière qu'à partir de 1600. Jusque-là la tragédie française n'est guère qu'un exercice d'érudits. Il lui manque l'essentiel, puisque le drame, qui est, par sa définition et sa nature, une action, et une action publique, n'existe qu'à partir du jour où il a passé par la représentation, puisqu'il ne peut s'apprécier qu'aux chandelles.

Pourtant les efforts de nos érudits pour donner à la France une tragédie digne de l'antiquité ne sont point demeurés tout à fait stériles. Si leur œuvre est née dans un milieu étroit et tout rempli de préjugés, il n'était peut-être pas mauvais que notre drame s'essayât d'abord en dehors du vulgaire, et apprît, même à l'école des pédants, la recherche d'une forme littéraire et la préoccupation de l'art. Les Grévin et les Garnier ont pu se tromper sur la nature de l'imitation, et sur les conditions du drame. Ils n'en ont pas moins répandu cette idée nécessaire que le poète, s'il veut donner à sa pièce quelque chance d'immortalité, ne doit pas seulement sacrifier aux goûts de la foule, mais qu'il lui faut, à l'exemple des anciens, diriger son inspiration vers le modèle le plus haut et le plus noble. C'est d'eux que date le préjugé, si c'en est un, de la tragédie. Nous allons voir, après eux, notre drame hésiter en des

directions diverses. Mais toujours, de Hardy à Racine, il tendra vers cet idéal que pour la première fois l'auteur d'*Andromaque* réalisera complètement. On peut lui opposer le drame populaire de l'Angleterre ou de l'Espagne. Mais s'il est vrai que le génie français a donné de lui-même une claire et belle image dans le théâtre de Corneille et de Racine, il n'est peut-être pas certain qu'il eût fait germer en une autre forme des œuvres d'une aussi sereine beauté, et il faut être reconnaissant aux érudits du XVIe siècle d'avoir obscurément pressenti la fortune de la tragédie.

Aussi faut-il leur pardonner l'étroitesse avec laquelle ils en formulent les lois. Il y a, dans la Poétique d'Aristote, une analyse pénétrante des origines et du développement de la tragédie grecque, et un sens profond des conditions générales du drame. Il est certain qu'il n'y avait rien à lui emprunter sur le rôle du chœur, puisqu'à vrai dire cet élément indispensable dans l'œuvre d'Eschyle et de Sophocle n'avait plus sa raison d'être dans notre théâtre moderne. Mais que de sottises et d'erreurs funestes nos érudits du XVIe siècle se seraient épargnées si, au lieu de s'en tenir à une lecture superficielle et à d'obscurs commentaires, ils s'étaient donné la peine d'entrer dans l'esprit du texte! Aristote leur aurait appris que la nature de la poésie est d'être une imitation. Et sur cette simple définition ils auraient légitimement établi leur opposition contre les mystères et les moralités qui veulent être un enseignement; ils auraient proclamé l'indépendance de l'art.

Le rôle du drame leur serait apparu dans la Poétique avec une aussi lumineuse clarté. N'est-il pas avant tout, comme le proclame

Aristote, d'imiter avec une action ? Qu'est-ce à dire, sinon qu'il en faut bannir, non seulement tous les épisodes inutiles, mais aussi et surtout les développements qui ne sont faits qu'avec du bavardage et de la rhétorique ? (1) Aristote enfin ne décrivait pas avec moins de justesse les caractères fondamentaux de la tragédie. Elle est l'imitation d'une action sérieuse et complète qui, en nous montrant des hommes frappés comme nous par le malheur, éveille en notre âme la terreur et la pitié. Elle va d'ordinaire chercher ses sujets dans l'histoire, pour leur donner plus de vraisemblance ; mais elle peut, sans perdre de son intérêt, inventer, comme Agathon dans la *Fleur*, et ses noms et sa fable. On dirait même qu'Aristote prévoyait les écueils contre lesquels s'est heurté notre drame. Ne semble-t-il pas pressentir les dangers dans lesquels devait le jeter l'imitation de Sénèque lorsqu'il écrit : « Quant à ceux qui cherchent par le spectacle à produire l'épouvantable au lieu du terrible, ils ne sont pas dans la tragédie. » Ne pourrait-on pas aussi lui prêter quelque obscure vision de la tragi-comédie lorsqu'il recommande de ne pas rechercher l'intrigue double où bons et méchants subissent une destinée contraire ? De son temps, comme au XVIIe siècle, la foule aimait les actions troubles et complexes. « Ces fables, dit-il, plaisent davantage à la faiblesse des spectateurs, et les poètes suivent docilement le goût de leurs auditeurs. Mais ce plaisir n'est pas du domaine de la tragédie. » (2) La tragédie pure et

(1) « Mettre à la file des développements de mœurs, des expressions, des pensées heureuses, ce n'est pas faire une vraie tragédie ; mieux vaut certes une pièce inférieure dans toute ses parties, mais pourvue d'une fable et d'une action. » (Poétique VI).

(2) Poétique XIII.

noble, telle que Racine la réalisera, voilà peut-être ce que nos érudits du XVIe siècle auraient trouvé dans la Poétique, s'ils avaient su l'y chercher.

Mais d'ordinaire, ils ne regardent qu'à la surface, et ils sont aveuglés par les théories des commentateurs italiens et par l'exemple de Sénèque. Aristote n'avait guère étudié et prescrit que l'unité d'action, la seule, à vrai dire, qui soit une loi, car, sans elle, la tragédie ne se distingue plus de l'épopée et de l'histoire (1). Le caractère propre de la poésie épique, c'est d'embrasser un temps indéfini. La tragédie a disposé d'abord de la même liberté, mais, à mesure qu'elle prend conscience d'elle-même, « elle s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil, ou du moins de dépasser peu ces limites » (2). Cette simple recommandation de concentrer l'effet dramatique est devenue chez les Castelvetro et les Robortello la fameuse règle de l'unité de temps d'où ils ont déduit l'unité de lieu. Notre XVIe siècle a presque toujours accepté sans les discuter ces prétendues recettes tragiques. On les retrouve très-nettement formulées dans l'*Art de la tragédie* que Jean de la Taille a mis en tête de *Saül le furieux* (1572). « Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu dans un même jour, en un même temps, et en un même lieu ». Julius Cesar Scaliger avait déjà, en 1561, fondé l'unité de temps sur la nécessité de faire tenir le sujet dans les limi-

(1) « La fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une seule, qui soit complète, et dont les parties soient disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans disjoindre et altérer l'ensemble.» — Poétique VIII.

(2) Poétique V.

tes de la représentation. Sa poétique en sept livres a été le bréviaire des tragiques de son siècle. Elle impose à la tragédie une utilité morale qui risque de la ramener dans l'ornière des mystères, et, par son culte pour Sénèque, elle la pousse vers les pires abus de la rhétorique.

Jean de la Taille ne donne pas de moins dangereuses leçons. Sans doute, il proteste contre « les tas de discours de théologie », c'est-à-dire contre les mystères ; contre les abstractions « comme la Mort, la Vérité, l'Avarice, le Monde », c'est-à-dire contre les moralités. Il ne veut plus de « telles amères espiceries qui gastent le goust de notre langue ». Mais il enferme la tragédie qu'il veut leur substituer dans les plus étroites limites. Sans parler des unités, il lui impose cinq actes et un chœur, et des sujets qui ne traitent « que bannissements, guerres, pestes, famines, captivité, exécrables cruautés des tyrans ». Voilà la doctrine que révère le XVIe siècle. Maîtres et disciples ont la foi la plus aveugle en la vertu toute puissante des règles. Il en est bien parfois qui murmurent une parole indépendante. Grévin recommande d'imiter « la nature plus encore que les anciens ». Baubrueil réclame dans la préface de son *Régulus* (1582) le droit de représenter des évènements qui se sont passés en plus d'un jour. Enfin Pierre Delaudun, sieur d'Aigaliers, trouve dans sa Poétique (1598) l'unité de temps étroite et contraire à la définition de la tragédie « qui est le récit de la vie des héros ». Mais de telles protestations restent isolées et sans influence. Presque tous les poètes sont alors persuadés, avec Jean de la Taille, que la tragédie « est une espèce, et un genre de poésie non vulgaire, mais autant élégant,

beau et excellent qu'il est possible », et qu'il faut respecter les règles pour « adopter et naturaliser » cette forme supérieure du drame. Notre XVIIe siècle héritera de cette conviction.

Si persuadés que soient nos érudits au XVIe siècle de l'excellence de la tragédie et de la vertu des règles, ils n'en conservent pas moins, peut-être malgré eux, un goût marqué pour des œuvres qui sortent de la forme classique mais qui leur semblent plus vivantes. Ils se lassent, sans s'en rendre bien compte, d'une action dont le vide n'est rempli que par un froid verbiage. Dans le théâtre de Garnier ils relisent surtout *Bradamante*. Ils n'y trouvent plus les conditions réclamées pour une bonne tragédie. Les principaux personnages n'y sont point en danger de mort. Le sujet n'en est pas tiré de l'antiquité, mais du roman. Ce sont peut-être autant de fautes. Mais la première de nos tragi-comédies n'en a pas moins de succès, parce que son intrigue romanesque donne l'illusion du mouvement et de la vie. C'est le même intérêt qu'on cherche dans les deux tragédies de Méliglosse (Charles Bauter) : la *Rodomontade* et la *Mort de Roger* (1605). Ainsi que la *Bradamante* de Garnier, dont la *Rodomontade* semble la suite, elles tirent leur matière de l'Arioste. Toute la fantaisie de leur modèle disparaît pour ne laisser place qu'à une ridicule amplification oratoire. On les lit pourtant parce qu'elles éveillent une curiosité. De toutes les tragédies de *N. Chrétien, sieur des Croix* (1608), la plus louée est assurément celle dont O. du Mont-Sacré écrit :

> « Tes *Portugais infortunés,*
> Œuvre d'une plume céleste,
> Plairont aux esprits les mieux nés
> Plus qu'Ajax, Electre ou Thyeste ».

Rien de plus froid pourtant que les monologues et les dialogues de cette tragédie, rien de plus piètre que ses chœurs. Pourquoi donc rencontre-t-elle quelque estime ? C'est que la fable en est empruntée aux *Histoires des Indes* du Père Massée et qu'elle raconte une aventure romanesque et contemporaine. Voilà la contradiction à laquelle aboutissent nos érudits du XVIe siècle. Ils proclament les théories classiques les plus étroites, parce qu'ils sentent en eux une aspiration vague vers l'antique simplicité, et, comme ils ne sont pas capables de donner à la tragédie ses véritables ressorts, ils se laissent séduire par des intrigues qui excitent leur curiosité et les détournent de leur premier idéal.

La comédie littéraire du XVIe siècle se trouve en présence de difficultés analogues, et elle aboutit à une semblable contradiction. Comme la tragédie, elle dérive de l'imitation italienne, et, comme elle aussi, elle prend naissance en dehors de son public naturel. Elle a de plus cette infériorité qu'elle paraît en un moment où lui manque l'indispensable condition de son développement, c'est-à-dire une civilisation assez avancée pour permettre une analyse psychologique assez fine et assez profonde. Enfin, dans les dernières années du XVIe siècle, elle semble disparaître pour ne faire qu'avec Molière sa rentrée triomphale sur notre théâtre. Ce serait pourtant une grave lacune d'en négliger les débuts ; nous risquerions ainsi de nous tromper étrangement sur la véritable originalité de la comedia espagnole et sur son rôle dans l'évolution de notre drame classique. Les influences de l'Italie et de l'Espagne se mêlent assez étroitement au début de notre XVIIe siècle, et il importe avant

tout de les distinguer. Il ne sera donc pas sans intérêt de rencontrer dans la comédie littéraire italienne et dans ses imitations françaises du XVIe siècle des thèmes d'intrigue qui reparaîtront chez les Rotrou et les Boisrobert et dont on rend responsables les Lope ou les Rojas, les Tirso ou les Calderon.

Les œuvres de Plaute et de Térence ne pouvaient manquer de refleurir sur la terre où elles étaient nées. Nombreuses sont les traductions et les adaptations qu'on en rencontre dans l'Italie de la Renaissance. Et avec elles ce sont les thèmes ordinaires des intrigues antiques qui reparaissent avec un nouveau succès. Nous retrouvons ces vieillards avares dont la sottise et les préjugés sont en butte aux plaintes railleuses de leurs fils, et aux ruses de leurs esclaves. Les jeunes gens n'ont pas beaucoup changé non plus. Ils ne reconnaissent de loi que leur désir, et rien ne peut arrêter l'emportement de leur caprice. Les serviteurs ont remplacé les esclaves, mais ni leur rôle ni leurs tromperies ne diffèrent. Ils n'imaginent guère que quelque vol habile ou quelque fantastique péril du fils. Aussi les péripéties de la pièce où ils s'agitent rappellent-elles la comédie antique. De feintes maladies et d'inattendus retours avec des reconnaissances qui entraînent les mariages désirés, voilà la matière sur laquelle les Domenichi ou les Dolce, les Gelli ou les Firenzuola brodent leurs pâles variations. Ce n'est pas parce que les *Due Cortigiane* (1563) s'appellent Isabelles qu'elles nous feront oublier les Bacchides, et il ne nous est pas difficile de reconnaître les *Menechmi* dans les *Simillimi* du Trissin (1548). De telles œuvres dérivent directement de Plaute et de Térence. Les intrigues dont

elles usent et abusent avaient d'abord animé le théâtre de Ménandre et de Philémon et elles reparaîtront parfois dans la comedia. Mais, à vrai dire, elles n'appartiennent à aucun peuple, elles reviennent dans tous les temps.

L'Italie du XVIe siècle a vu naître des comédies où elle avait mis une empreinte plus originale. Elle n'a pas tardé à se lasser de voir, comme le dit Lasca dans le prologue de sa *Gelosia*, de vieux procédés et d'antiques mœurs transportés dans des villes modernes. Elle a transformé les types mêmes qu'elle empruntait et elle en a créé de nouveaux qu'elle demandait à l'observation plaisante de certains états ou professions. Elle garde le parasite, mais elle en fait un intrigant alerte et joyeux, toujours prêt comme le Gorgia de la *Leonida* (1585) à échanger les armes de son maître contre des saucisses. Le Ludos des *Bacchides* devient le pédant, la caricature de ces grammairiens d'esprit étroit qui, tantôt maîtres d'école, et tantôt précepteurs, apportaient dans les villes et les familles leur vaine science et leur fierté sotte. Le *Miles Gloriosus* ne pouvait pas perdre sa popularité dans une nation où le soldat voyait souvent dans son métier une occasion fructueuse d'exercer son courage contre des bourgeois désarmés. Mais il se modifie sous l'influence de Naples et de l'Espagne, il s'appelle le Capitan Matamore, et l'on se venge sur lui de la fierté castillane et de son joug odieux. D'autres figures sont plus originales encore. L'entremetteuse se fait dans la comédie comme dans la vie la part qui convient à la civilisation corrompue de l'Italie du XVIe siècle. On se préoccupe alors fort peu de morale ; tout plaisir est juste s'il se revêt de quelque apparence de

beauté, et la volupté paraît toujours belle. C'est bien le temps des Alvigia et des Jacovella. Leur mère commune Célestine (1) leur a donné des leçons qu'elles n'ont pas oubliées. L'Italie a cultivé avec soin le type que Fernando de Rojas avait merveilleusement dessiné. Regardez passer l'Alvigia de Pietro Aretino. Son maintien est humble, et sa démarche douce. Ecoutez-la parler. Sa bouche sait à propos glisser quelques bribes latines d'Ave ou de Pater. Un péril la menace-t-elle ? Elle ne manque pas d'invoquer les saints et de leur adresser les plus beaux vœux. Elle a su se faire de son hypocrisie un voile assez épais pour cacher toutes ses secrètes manœuvres. La *Ruffiana* (1552) d'Ippolito Salviani n'a pas moins d'habileté. Le procurateur Anselmo et l'huissier Claudio ont montré trop de peine à délier les cordons de leur bourse. Au lieu de leur livrer la courtisane Cipria, Jacovella la donne au jeune Polidoro, et, sous l'habit de l'huissier, elle introduit le tendre Pamphilo auprès de la charmante Isabella, la femme de Claudio. Elle mêle si bien les costumes les uns avec les autres qu'après toutes ses tromperies elle reste l'amie de tout le monde.

Elle a, dans la comédie italienne, un digne émule, le religieux hypocrite. La popularité que Saint-François d'Assise et ses disciples avaient donnée au christianisme avait fait lever toute une moisson d'illuminés et d'apôtres, de frères et de fraticelles, de prêcheurs ambulants et de fondateurs de sectes. Dans cette foule qui allait, annonçant à l'Italie enthousiasmée non plus la

(1) La Célestine espagnole a été traduite en italien par Alfonso Ordoñez (Venise 1505, 1515 et 1531); par Hieronimo Clarisio Immelese (Venise 1515) ; par Pedro Nicolini da Savio (Venise, 1519 et 1535).

parole de justice et de rigueur, mais le verbe divin de la miséricorde (1), s'il y avait beaucoup de saints et de fous, il y avait aussi beaucoup de charlatans et de faiseurs de miracles luttant entre eux à la poursuite du pain ou de l'or. De l'intensité même de la rénovation religieuse sortaient la fraude et l'hypocrisie. La comédie n'eut garde de se refuser un pareil sujet de satires et de railleries.

Dès 1512, Machiavel dessinait avec un sourire la plaisante figure de son Fra Timoteo, ce moine raisonneur qui perd avec de si jolis sophismes la notion même du mal. On retrouve la même corruption inconsciente dans le Jacomo de l'*Aridosia* (1536). Le valet Lucido n'a pas grand peine à l'acheter, et il faut le voir, dans la maison de l'avare Aridosio, exorcisant le diable avec des vers des Héroïdes! L'*Ipocrito* de Piétro Aretino est le modèle du genre. Sous un vêtement religieux, son bréviaire sous le bras, il va promenant avec les paroles les plus charitables son indifférence philosophique et son égoïsme forcené. Zefiro a bien raison de compter sur la cupidité de ce rusé personnage ; il ne pouvait pas rencontrer un meilleur entremetteur. La réaction catholique a fini par interdire de telles attaques contre les religieux. L'*Ipocrito* n'en a pas moins eu le plus vif succès. Il était en effet un mélange original et vivant du parasite et du leno.

De telles figures laissent deviner le caractére des comédies où elles apparaissent. Elles ne luisent de tout leur éclat que dans les intrigues les plus indécentes, et ces intrigues ne leur manquent pas. Machiavel déclare dans le prolo-

(1) Cf. M. Ghebart : *Boccace et la comédie italienne* (Revue des *Deux Mondes*, 1er décembre 1895).

gue de sa *Clizia* que les femmes peuvent l'entendre sans rougir. S'il en était ainsi, quand donc rougissaient-elles ? La *Mandragola* (1512) leur présentait des scènes plus risquées encore. Un mari qui remercie l'amoureux de sa femme, une femme que sa mère et son confesseur décident à accepter un étranger comme remède, voilà des situations assurément plaisantes, mais fort peu exemplaires. La *Cortigiana* (1534) de Piétro Aretino et le *Frate* de Lasca, et tant d'autres comédies encore n'étaient pas plus faites pour enseigner la vertu. Leur inspiration rappelle celle de nos fabliaux. Ce sont toujours les mêmes satires contre les femmes, les maris trompés et les moines. Mais l'Italie y ajoute plus de raffinement. Elle apporte plus d'art dans la même indécence. La Renaissance lui a donné le sens et le goût de la beauté, et elle s'en est éprise au point de lui sacrifier tout le reste. Peu lui importent les idées qu'elle exprime ou les sentiments qu'elle éprouve pourvu qu'ils brillent d'un reflet artistique. Être belle et le rester, plaire beaucoup et plaire longtemps, voilà le rêve de toute dame italienne. Voilà son rôle véritable, voilà le but vers lequel elle dirige son existence.

Elle n'est plus, comme dans nos fabliaux, une créature sournoisement passive, elle a conscience de son pouvoir et de ses charmes. On ne la prend plus malgré elle, elle se donne quand elle veut. Et elle veut souvent le bonheur du jeune page ou du secrétaire qui tendrement soupire pour elle. Elle connaît ou improvise avec une merveilleuse souplesse les ruses subtiles qui mettent en garde contre les retours imprévus du mari, toujours bafoué et toujours content. Telle est l'héroïne que nous

présente d'ordinaire la comédie italienne. L'amour qu'elle peut ressentir n'est guère qu'un désir des sens, un caprice, une fantaisie. Aussi n'est-il pas véritablement un ressort dramatique. Il se prête à de jolies combinaisons, à quelques situations plaisantes. Il n'est pas la passion souveraine et universelle qui marche à travers les obstacles vers sa propre réalisation, qui côtoie le crime et le drame, quand elle n'y tombe pas, et qui, sur sa route, éclaire de sa flamme jusqu'au fond profond de l'âme humaine. Et pourtant, que d'intrigues bouffonnes où il était facile de faire sentir, derrière le rire nécessaire, les douloureuses illusions et la gravité même de l'amour ! Mais les Italiens n'y montrent qu'une fantaisie légère, et qu'une source inépuisable d'élégantes tromperies. L'amour ainsi conçu convient bien plus à la nouvelle qu'à la comédie.

C'est dans la nouvelle, en effet, qu'il a donné ses plus belles fleurs. Aussi est-ce à ce trésor que viennent emprunter les auteurs comiques en quête de situations originales, et fatigués de reprendre et de mêler Plaute et Térence. Et voici les péripéties et les dénouements qu'ils en rapportent. Ce sont déjà presque tous les thèmes de la comedia espagnole. Voulez-vous des méprises compliquées, comme on en trouve chez Lope ou chez Villegas ? Lisez les *Bernardi* (1547) de Francesco d'Ambra. Comme la plupart des héros espagnols, Giulio s'est enfui de Palerme après une rixe sanglante, et il vit à Florence sous le nom d'un de ses amis de Gênes, Bernardo Spinola. Pendant une de ses absences à Rome, un autre de ses amis, Alamanno, est pris pour lui et enfermé par Cambio Ruffoli qui a surpris une

lettre adressée à sa fille. Aux méprises que suscitent forcément ces trois Bernardi, ajoutez que Giulio fait la cour à Lucrezia, mais pour le compte de son ami Alamanno, et qu'Alamanno à son tour lui rend le même service auprès d'Emilia. Dites maintenant si c'est l'Espagne qui nous a appris la complication de l'intrigue et si Boisrobert était obligé en 1652 d'aller chercher au-delà des Pyrénées la matière de ses *Trois Orontes* que d'Ambra suffisait à lui fournir?

Désirez-vous rencontrer le faux magicien avant l'*Astrologo fingido* de Calderon? Si vous ne voulez pas remonter jusqu'au *Negromante* de l'Arioste, parcourez le *Candelaio* (1582) de Giordano Bruno. Scaramure y joue déjà avec aisance le rôle du feint astrologue. Les travestissements ne sont pas moins fréquents en Italie qu'en Espagne d'où on les fait dériver ordinairement. L'antiquité les avait connus dans ses fêtes, surtout dans les Calendæ Januariæ. Mais le concile de Trulla les avait interdits en 692 (canon 62). La comédie italienne les reprend d'après la nouvelle, et en tire d'ingénieuses combinaisons. Parfois, c'est une jeune fille qu'on élève comme un jeune homme. Telle est l'Olimpia des *Torti Amorosi;* telle aussi l'héroïne de l'*Interesse* d'où Molière a tiré la matière de son *Dépit amoureux*. D'autres fois, c'est le jeune homme qui se fait servante dans la maison de sa bien-aimée (1). Lisez la pièce anonyme de l'Académie des Intronati qui s'appelle *Gl'Ingannati* (1531). Elle est empruntée à une nouvelle de Bandello (II, 36), et

(1) Cf. La *Cameriera* de Secchi (1583) et la *Fantasca* de Della Porta (1592).

elle annonce « Los Engaños » de Lope de Rueda. Lelia veut éviter son mariage avec le vieux Gherardo ; elle s'enfuit du couvent, s'habille en page et, sous le nom de Flavio, va se mettre au service de son infidèle Flamminio qui brigue la main d'Isabelle, fille de Gherardo. Elle manœuvre si bien qu'elle inspire à sa rivale un amour irrésistible. Elle la console enfin en lui donnant son frère Fabrizio qui avait disparu au sac de Rome et qui a le bonheur de lui ressembler. Elle peut ainsi reconquérir son Flamminio. La Ginevra des *Inganni* (1547) de Niccolo Secchi n'agit pas autrement sous le nom de Ruberto, et sa ruse pareille lui vaut un pareil succès. Toutes deux, Lelia et Ginevra, apportent à la poursuite de leur bel amoureux la même souplesse et les mêmes procédés qu'une héroïne de Lope ou de Montalvan, la Lisena de la *Noche Toledana* ou la Dorotea de la *Donzella de labor*.

Comme les péripéties, les dénouements de la comédie italienne reparaîtront au-delà des Pyrénées. Il suffit de songer au sac de Rome (1527), ou au siège de Florence (1530), aux incursions des Turcs et des Maures, ou aux pirates qui infestaient la mer pour justifier tous ces rapts d'enfants et de parents qui terminent les *Bernardi* et les *Parentadi*, *Gl'Ingannati* et les *Sciamiti*. Mais dans la comédie seule on voyait ces personnages disparus revenir au moment le plus inattendu et le plus propice pour mettre un terme à l'imbroglio. Les Lope et les Montalvan ne se refuseront pas ces invraisemblances, et les Boisrobert et les Douville les reproduiront après eux. Mais quand nous les retrouverons dans une comédie comme *Aimer sans savoir qui* (1645), ou

dans l'œuvre même de notre Molière, il ne faudra pas en faire porter la responsabilité à l'Espagne. Si elle n'avait pas eu d'autres exemples et d'autres enseignements à nous donner, son influence serait négligeable, et il n'y faudrait voir qu'une reprise de la comédie italienne. Il nous sera facile de montrer qu'il n'en a pas été ainsi. Dès maintenant, nous pouvons retenir ce critérium : chaque fois qu'une comédie, quelles que soient les complications de son intrigue, ne met en lumière qu'un amour facile et léger, qu'une héroïne et un héros prêts à toutes les ruses pour jouir de leur savoureuse perversité et des raffinements de leur désir, nous ne nous tromperons guère en disant, sans chercher même le nom de l'auteur : Originale ou traduite, cette œuvre a vu le jour, sous sa première forme, au-delà des Alpes, dans la voluptueuse Italie.

Je n'ignore pas les comédies et les nouvelles où l'on rencontre une peinture à la fois plus romanesque et plus pathétique de la passion. Mais quelles sont ces nouvelles ? Ce sont, par exemple, dans le Décaméron, les contes sombres que Boccace écrivit à Naples, c'est-à-dire en terre espagnole. Quelles sont ces comédies ? C'est la *Leonida* (1585) de Ghirardi, c'est la *Donna Costante* (1578) et l'*Amante furioso* de Raffael Borghini, c'est l'*Erofilomachia*, la *Prigione d'amore* (1590) et *I morti vivi* de Sforza d'Odi. Et les unes sont des traductions de Lope *(Los muertos vivos)*, les autres reprennent un sujet cher à Montalvan *(No hay vida como la honra)*. Et toutes, elles ont puisé leur inspiration dans le théâtre qu'apportaient avec eux les maîtres du royaume des Deux-Siciles.

Si la nouvelle a donné à la comédie italienne

quelque sens de la vie moderne et des intrigues plus complexes que celles de Plaute ou de Térence, les théories antiques n'en restent pas moins en honneur. Les auteurs comiques respectent en général tout autant que les poètes tragiques les unités de temps et de lieu. Ils n'engagent guère de débat sur ce point, car ils ne veulent pas reprendre les enseignements que d'autres ont déjà donnés pour le genre dramatique le plus noble. D'ordinaire, ils se contentent de quelques heures pour développer leur action, et ils adoptent la décoration de Plaute et de Térence. Il est vrai que ce n'était là que des contraintes apparentes. Loin d'être pour eux une entrave, l'antique mise en scène leur rendait plus d'un service. Le théâtre représentait une rue ou une place sur laquelle donnaient les maisons des principaux personnages. Rien n'était donc plus aisé et plus naturel que de faire sortir au moment voulu les interlocuteurs dont on avait besoin. Les prétextes ne manquaient pas, et la liaison des scènes se faisait sans peine et sans invraisemblance. Pour fixer davantage l'esprit dès le premier regard, les Italiens prirent l'habitude de mettre dans le fond de la décoration l'Eglise ou le monument le plus connu de la ville où se passait l'action. Le rideau se levait. On voyait Santa Maria del Fiore ou le Colysée. On se savait aussitôt à Florence ou à Rome. Ainsi comprise, l'unité de lieu évitait le trouble des changements de scène et la monotonie des conversations successives dans une chambre toujours la même. Notre Corneille réclamera pour la tragédie la même liberté, mais il ne la prendra qu'au prix de plus d'une invraisemblance. Sur une terre où l'éternel soleil favorise l'éternelle joie de vivre au dehors,

en une civilisation où les relations sociales se font autant dans la rue que dans la maison, rien n'est plus naturel que de voir les héros de la comédie, c'est-à-dire des bourgeois d'alors ou de petites gens, se raconter devant leur porte leurs affaires et leurs ennuis. Il est plus difficile d'admettre que le plein air convienne aux secrets d'état et aux conversations des rois et des empereurs.

La comédie italienne régulière a eu au XVIe siècle la plus grande fertilité. Varchi et Lasca se plaignent (1) que tout le monde se croie capable de marcher sur les traces de Plaute et de Térence. Et nombreuses en effet sont les intrigues qui reprennent sans se lasser les mêmes sujets et les mêmes procédés. Pourtant il manque à la comédie littéraire la condition la plus nécessaire à son développement, un véritable public. Elle est souvent jouée par des étudiants des Universités ou par des sociétés joyeuses comme la *Compagnia della Cazzuola* de Florence, et elle perd alors dans la recherche de quelque plaisante indécence le sens de sa nature et de son rôle. Elle a sa place aussi dans les fêtes de cour, qu'il s'agisse de marier des princes ou de recevoir de nobles étrangers. Mais, dans l'apparat des grandes salles, au milieu des décorations splendides, entrecoupée d'intermèdes musicaux, elle cherche plutôt les allusions fines ou le divertissement élégant que la peinture profonde des travers et des vices. Les Académies (comme les Intronati de Siena) ne lui étaient pas plus favorables. Elles lui offraient un public beaucoup trop restreint et dont il lui fallait bien épouser les goûts et les préjugés. Elle n'y pouvait

(1) Dédicace de la *Suocera*. Prologue de l'*Arsigogolo*.

pas prendre l'indispensable contact de la grande vie humaine.

Ce n'est pas elle en effet qui remplaçait les mystères en décadence. En Italie ainsi qu'en France, le peuple va vers la farce. Une action très simple, où la gaieté s'exerce aux dépens de types ridicules et de petites gens, des facéties grossières mais plaisantes, moins de paroles que de gestes, voilà ce qu'il demandait à Naples comme dans le Piémont, à Piétro Antonio Caracciolo comme à Giovan Giorgio Allione d'Asti. Et voilà ce que les farces lui offraient d'un bout à l'autre de la péninsule. On y rencontrait quelques personnages de la comédie littéraire : les maris trompés et les prêtres trompeurs ; mais le cadre en était nouveau ; c'était la vie, les fêtes et les danses rustiques. Le héros ordinaire de ces petites pièces ne pouvait être que le paysan, tantôt balourd et tantôt rusé, et toujours très sale. Les farceurs de Siena, les Mariano Manescalco, ou les Niccolo Campani le peignent à gros traits, avec une impitoyable raillerie. Le Padouan Angelo Beolco (il Ruzzante) laisse percer pour lui une sincère pitié. Tous sont d'accord pour ne chercher leur comique que dans la plus grosse satire et la plus naturelle indécence. C'est d'ordinaire l'inspiration de nos fabliaux, et c'est souvent la forme des entremeses espagnols où tout finit aussi par des danses et des chansons. Voilà le théâtre populaire de l'Italie jusque vers la fin du XVIe siècle. Il cède alors le pas à la commedia dell'arte qui lui emprunte ses lazzi tout en gardant de la comédie littéraire le souci d'une intrigue, d'un canevas. Mais ce nouveau spectacle, que les Italiens apportèrent en France dès 1571, n'aura que beaucoup

plus tard, avec notre Molière, une influence réelle sur notre théâtre. Les Gelosi que Charles IX et Henri III appellent à Blois en 1572 et 1577 étaient plutôt des mimes que des comédiens, et ils ne pouvaient enseigner à nos farceurs qu'un peu plus de libertinage dans la bouffonnerie. Notre XVIe siècle n'a guère connu que la comédie littéraire, c'est-à-dire une pièce régulière, qui, venue trop tôt pour rechercher les finesses de l'observation psychologique, demandait ses effets aux complications de l'intrigue, et, faute de véritables ressorts dramatiques, peignait chez ses héros un amour voluptueux et superficiel. Tel est le modèle qu'ont eu sous les yeux les Belleau et les Larrivey.

Il y a sans doute dans notre XVIe siècle des œuvres directement traduites de Plaute et de Térence. Tels l'*Eunuque* et le *Brave ou Taillebras* de Baïf ; mais ce sont des exceptions. La règle, c'est de s'adresser à la comédie italienne littéraire. On l'imite quelquefois, et le plus souvent on la copie. L'*Eugène* de Jodelle (1552) nous présente bien un Florimont où il n'est pas difficile de reconnaître l'antique Miles Gloriosus ; l'inspiration en est bien conforme à l'esprit de nos fabliaux ; mais le raffinement de son indécence, comme les complications de son intrigue, viennent tout droit d'Italie. C'est du même pays qu'arrive notre première comédie en prose, les *Corrivaux* de Jean de la Taille. Les deux amours qui s'y entre-croisent péniblement, et la reconnaissance qui la termine sont les procédés ordinaires de l'intrigue italienne. Jean de la Taille se vante dans le prologue de n'avoir point écrit une sottise comme les farces et moralités, mais d'avoir com-

posé sur le patron des anciens Grecs et Latins. Son véritable patron, c'est l'Arioste dont il a traduit *il Nigromante*. Ce n'est pas non plus vainement qu'en 1557 Remy Belleau a suivi en Italie René de Lorraine. Sa *Reconnue* est une excellente image de ces imbroglios libertins qui fleurissaient au delà des Alpes.

Mais celui qui a donné de la comédie littéraire italienne les traductions les plus nombreuses et les plus significatives, c'est assurément Pierre Larrivey. Il nous a laissé dans sa préface de 1579 la liste de ses modèles, et ils sont nombreux ; ce sont : « Laurens de Médicis, François Grassin, Rozzi etc., surtout le cardinal Bibienna, le Picolomini et l'Arétin. » Larrivey n'ajoute rien de nouveau à la manière dont ils ont entendu la comédie. Voulez-vous des associations de thèmes antiques ? Lisez les *Jaloux* qui compliquent l'*Eunuque*, ou, mieux encore, les *Esprits* qui mêlent l'*Aulularia* aux *Adelphes*. Cherchez-vous des surprises et des erreurs, des reconnaissances et des travestissements comme les cultivera la comedia espagnole ? Parcourez *les Laquais*, et surtout *les Tromperies*, où vous verrez Genièvre s'habiller en homme et inspirer à Suzanne la plus folle des passions. *La Veuve* vous montrera les figures nouvelles que l'Italie a substituées aux types anciens. Vous y trouverez un Capitan Matamore qui vous rappellera le Tinea de la *Talanta* (l'Arétin) et une entremetteuse qui pourrait prendre place dans la famille des Alvigia et des Jacovella . Le *Morfondu* enfin et les *Escoliers* ne vous laisseront aucun doute sur l'origine de leur inspiration libertine.

Nos érudits du XVIe siècle n'empruntent pas

seulement à l'Italie ses modèles comiques, mais aussi ses théories. Tout ce qu'ils disent du poëme dramatique s'applique aussi bien à la comédie qu'à la tragédie. Pour l'une comme pour l'autre, ils prêchent le respect des unités, et le mépris de ces libertés confuses où se complaisent les genres vulgaires, les mystères et les farces. Mais en même temps, ils héritent de l'antiquité le sens de la distinction des genres, et il semble que le désir de clarté, qui est l'âme même de leur race, lui donne plus de force encore. La *Poëtique* de Pelletier (1555) insiste sur cette diversité profonde qui sépare la comédie de la tragédie, et le docte Scaliger la fonde sur trois éléments essentiels. La comédie a trois caractères qui lui sont propres : une intrigue compliquée (*poema negotiosum*), un dénouement heureux (*exitu lætum*) et un style familier (*stylo populari*). La voix de ces théoriciens ne sera pas perdue. Ils ont mis dans l'esprit des lettrés ces idées qui n'en sortiront plus : « La comédie est une forme d'art qui n'a rien à voir avec les farces et les moralités. Elle ne se confond pas avec la tragédie, mais elle a son rôle et son inspiration propres, puisqu'elle est le rire qui jaillit à la vue des situations embrouillées et des peintures familières ». Nous allons voir notre drame oublier cette distinction par impuissance de la respecter. Mais la théorie est désormais établie, et, parce qu'elle répond à notre passion de l'unité, elle ne cessera plus de garder, jusqu'aux plus beaux jours du romantisme, une profonde influence.

Si nos écrivains du XVIe siècle s'en éloignent sans le vouloir, c'est qu'ils ne savent pas plus dans la comédie que dans la tragédie mettre l'es-

sentiel, c'est-à-dire une étude fine ou profonde de la nature humaine. Comiques ou tragiques, ils sont obligés de demander presque tout leur intérêt à une intrigue curieuse et embrouillée, et leurs œuvres également compliquées tendent à se rapprocher et à se fondre. Les uns comme les autres ne rencontrent qu'un public de lecteurs, ou que des spectateurs de collèges et de palais. Le peuple reste fidèle aux farces et aux parades de bateleurs. Il n'y a pas encore une société assez large et assez cultivée pour permettre à la comédie de prendre de son rôle une conscience claire et nette. Nous allons donc voir notre théâtre aller vers la confusion, mais nous y sentirons longtemps encore l'influence de la comédie italienne littéraire. Sans parler des complications d'intrigue qu'elle lui a apprises bien avant l'Espagne et qu'elle continuera à lui enseigner (1), elle lui a donné deux habitudes dont il nous faudra bien tenir compte. A force de tourner l'esprit gaulois vers les raffinements du libertinage, elle lui a communiqué un goût de la volupté perverse contre lequel ce ne sera pas trop, pour en triompher, de tout le bon sens de notre race et de tous les efforts de la préciosité. A force de compliquer les thèmes antiques, elle a cultivé dans notre tempérament l'amour de la diversité, elle a préparé le triomphe de la comedia espagnole, mais aussi elle a rendu plus sensible l'opposition entre les théories qui prêchent l'unité et les œuvres qui montrent la variété ; elle a retardé notre marche vers l'idéal que réaliseront Molière et Racine.

(1) Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Rotrou empruntera à Bargagli sa *Pèlerine Amoureuse*, à della Porta sa *Célie* et sa *Sœur ;* que Molière enfin ne dédaignera pas de prendre son bien chez Larrivey.

On retrouve chez Hardy tous les éléments que notre seizième siècle a fait entrer dans la conception de notre théâtre, et on le voit aussi se heurter aux mêmes difficultés et aux mêmes contradictions. Il a de notre race le goût de la clarté, et il le pousse si loin que son plus consciencieux historiographe (1) lui découvre déjà des « instincts classiques ». Aussi partage-t-il sur le drame, sur sa nature, son rôle et ses genres, les idées que les Jean de la Taille et les Jules César Scaliger ont érigées en règles inviolables. Il puise enfin aux mêmes sources : l'antiquité gréco-latine et l'Italie. Il a même sur ses prédécesseurs cette infériorité de n'être point un philologue, et de ne connaître ses modèles qu'à travers des traductions. Mais cette infériorité lui devient un avantage, et ce pauvre diable de poète qui ne pouvait, semble-t-il, que continuer médiocrement l'œuvre des Grévin et des Garnier, lui doit peut-être d'avoir ouvert la voie aux grands tragiques de notre dix-septième siècle. Son ignorance des langues antiques et étrangères ne lui permettait pas de devenir un érudit ou un pédant de collège. Sa situation sociale le forçait à se préoccuper fort peu des savantes théories, et à rechercher avant tout et sans cesse les applaudissements et le succès. Hardy fut en son temps, comme Plaute dans le sien, le fournisseur attitré d'une troupe théâtrale. Le grand comique latin risquait de retourner à la meule si ses saillies ne soulevaient pas les rires tonitruants des spectateurs de la « *cavea* ». Le poète de l'Hôtel de Bourgogne se

(1) Cf *Rigal* : Alexandre Hardy et le Théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècles, Paris 1889.

serait heurté à la douloureuse question du pain quotidien s'il n'avait pas réussi à attirer et à retenir cette « racaille de Paris » qu'au dire de Bonaventure des Périers, les farceurs misérables, qui le soir devaient revêtir la toge impériale ou le manteau des rois, allaient appeler le matin au son du tambour jusqu'au carrefour Saint Eustache. Hardy aurait eu tort pourtant de se plaindre des conditions faites à son art. Il disposait des deux éléments essentiels qui avaient manqué jusque-là à notre drame : un théâtre avec des acteurs de profession, et un véritable public qui n'assistait pas à la représentation comme à une fête officielle et exceptionnelle, mais comme à un ordinaire divertissement. Quand il se met à écrire, la tragédie et la comédie érudites des Garnier et des Larrivey étaient mortes, faute d'un milieu naturel qui les aurait fait vivre en les transformant. Son œuvre à lui, si dures que fussent les nécessités qui pesaient sur elle, avait au moins l'immense privilège de germer sur le sol qui lui était propre. Elle ne pouvait pas encore se dresser comme un arbre magnifique, mais elle était, à côté de notre drame savant du seizième siècle, la jeune pousse, frêle encore, qui se lève près du vieux tronc pourri et qui laisse deviner les croissances et les frondaisons futures.

Ce n'est pas que Hardy n'eût point à se heurter à de terribles difficultés. Poète ordinaire de l'Hôtel de Bourgogne, il lui fallait satisfaire sans cesse des curiosités vite épuisées. Les comédiens réclamaient toujours une pièce nouvelle pour attirer un public qui n'avait que trop de tendances à retourner aux bateleurs des places publiques, s'il ne voyait pas sur l'affiche que le sujet était aussi

inconnu qu'excellent. Non seulement Hardy était contraint de travailler trop vite ; mais encore et surtout il écrivait en une langue qui n'avait point la souplesse et la maturité nécessaires pour lui permettre un chef-d'œuvre dramatique. Enfin, il avait à satisfaire deux exigences qui le mettaient en désaccord avec ses goûts et ses théories, et le jetaient dans le plus cruel embarras. Les comédiens qui le payaient avaient hérité des confrères de la Passion tout un magasin de décors, palais ou prisons, cabanes ou ermitages, qu'ils tenaient à mettre à profit. Ils sentaient d'ailleurs que le gros public, le seul d'abord qui daignât assister à leurs représentations, trouvait, alors comme aujourd'hui, un attrait singulier dans les machines et les feintes. Ils n'avaient point à faire à des lettrés capables de suppléer à la pauvreté de la mise en scène par la richesse de leur imagination. Leurs spectateurs populaires avaient gardé les goûts que les mystères avaient d'abord satisfaits. Ils venaient écouter la farce et la chanson, et, s'ils consentaient à entendre une pièce plus sérieuse, il fallait qu'elle fût claire et toute pleine d'une vive variété. Quand un acteur se montrait dans un bois ou sous une tente, peu leur importait qu'il s'avançât ensuite sur la scène. Il leur était facile de le placer toujours dans le décor qu'ils ne cessaient pas de voir derrière lui. Il ne leur était pas plus difficile d'admettre que le bois était distant de la tente de plusieurs milliers de kilomètres. L'essentiel pour eux, c'était d'avoir sous les yeux les diverses parties de la décoration. Les paroles explicatives que parfois Hardy se croyait obligé de mettre dans la bouche de ses personnages ne leur

paraissaient guère que des longueurs. Il suffisait que l'acteur se mît en marche pour aller du bois dans la tente, ou de la tente dans le bois. Et aussitôt, ils avaient la notion d'un changement de scène, sans raccord pénible et maladroit. Quand il avait besoin d'un coup de théâtre, le poète leur faisait bien accepter des décorations successives, des rideaux qui, au moment pathétique, découvraient un échafaud, des palais qui s'ouvraient brusquement pour laisser apparaître une place ou une rue. Mais ces effets de surprise n'allaient pas sans quelque trouble. Le public de Hardy préférait savoir et surtout voir tout de suite les divers lieux où le promènerait l'action. Cette mise en scène nous semble bien grossière aujourd'hui. Elle était plus simple et plus claire que la nôtre qui, d'un acte à l'autre, et parfois dans le cours d'un même acte, remplace complétement le décor dont nos yeux avaient pris l'habitude. Elle permettait de présenter sans peine aux spectateurs les lieux les plus divers. Pour porter l'action d'un endroit à un autre, c'était assez d'un mouvement de l'acteur. Et jamais aucun trouble, puisque toujours toutes les parties de la décoration se dressaient devant les regards. On savait toujours, puisqu'on l'avait vu, d'où venait le personnage qui parlait.

Cette disposition du théâtre favorisait les goûts du public français. Elle lui offrait la variété que demandait sa curiosité, et elle ne laissait pas pourtant de présenter à son intelligence l'unité et la clarté dont elle avait soif. Voilà les conditions qui s'imposaient à Hardy. Il lui était donc difficile de faire accepter un autre genre qu'un drame libre dont les diverses parties devaient être reliées par la permanence d'une multiple décoration.

Il a pourtant essayé d'échapper à ces contraintes pour s'en imposer de plus fortes. C'est qu'il partageait sur le théâtre les idées et les préjugés des érudits de son temps , c'est peut-être aussi qu'obscurément il sentait tous les inconvénients d'une décoration multiple et d'une action compliquée. A mesure que, pour se renouveler, le drame cherchera sa variété dans les épisodes les plus divers et les plus étranges, à mesure aussi la mise en scène deviendra plus impuissante à lui donner l'unité profonde que réclame l'esprit français. Hardy, qui prévoit ce danger, essaie d'introduire un genre qui reste clair, sans rien perdre du mouvement et de la vivacité réclamés par son public. Il ne pouvait songer à écrire une comédie à la manière de Plaute ou de Térence. Ce n'était point un érudit, et il arrivait en un temps où la civilisation et l'observation psychologique n'étaient pas assez avancées pour lui permettre de faire une œuvre dramatique avec la peinture plaisante de la vie de tous les jours. Il a donc cherché d'abord à rendre populaire la tragédie des Garnier et des Grévin. Mais ses efforts sont restés impuissants. En vain supprime-t-il les chœurs et leur grave monotonie. En vain remplace-t-il par une action les interminables récits du dernier acte. Ses tragédies sont peut-être plus vivantes et plus habilement conduites que celles de ses savants prédécesseurs. Il leur manque l'étude psychologique qui seule aurait pu remplir les intervalles de l'action. Aussi n'obtinrent-elles jamais un véritable succès. Et c'est pourquoi Hardy se vit de plus en plus contraint de se réfugier dans la tragi-comédie.

La tragi-comédie a pris au XVIIe siècle les formes les plus diverses. Elle n'était, au temps de Scaliger

et de Garnier, qu'une tragédie à sujet romanesque et à dénouement heureux. On avait éprouvé le besoin de lui donner un nom spécial, parce que l'esprit français, avide déjà de clarté et par suite de classification, trouvait quelque peine à mettre dans le même genre *Bradamante* et *Antigone*. Cet amour des distinctions précises ne cessera pasde se développer. Quand un drame présentera de nobles personnages à qui le bonheur finira par sourire, on l'appellera une comédie héroïque. Si ce sont au contraire de plus petites gens qui ne peuvent échapper à un malheur final, ils ne trouveront place qu'en une tragédie bourgeoise. Ces divisions mêmes ne suffiront point, et, d'après la nature des personnages ou des sujets, on mettra dans des classes à part les tragi-comédies pastorales et les tragi-comédies héroïques. Au fond, toutes ces subtilités sont la meilleure marque de l'effort continu avec lequel l'esprit français tend à ramener à l'unité d'un même genre la diversité qu'il trouve dans les spectacles qui lui sont offerts. La confusion de nos formes tragi-comiques dans le premier tiers du XVIIe siècle nous laisse deviner la tendance obscure du public et des auteurs vers une tragédie vivante, à la fois simple et variée.

Il n'appartenait pas à Hardy de réaliser un tel idéal. Il a donc adapté la plupart de ses sujets au cadre que lui fournissait *Bradamante*, parce que c'était pour lui la seule manière de concilier ses instincts et ses idées classiques avec les goûts de ses spectateurs et la tradition scénique du moyen-âge. Et c'est pourquoi la tragi-comédie n'est pas dans notre théâtre une importation étrangère. Elle s'est développée d'une manière indépendante, en deçà comme au-delà des Pyrénées. Hardy n'a

connu aucune comedia. S'il y a tant de liberté dans ses sujets et de complexité dans sa composition, il n'en faut pas chercher la raison dans l'imitation espagnole, mais dans les exigences de son public et de ses traditions théâtrales, dans son impuissance aussi à traiter avec intérêt les genres antiques que n'avaient pu ranimer ni les Italiens, ni, à leur suite, nos érudits du XVIe siècle.

L'Espagne ne jouait pas au temps de Hardy le rôle prépondérant qu'elle commence à prendre dans les dernières années de sa vie. Sans doute, elle était arrivée avec Charles Quint et Philippe II à l'apogée de sa puissance et à la conscience la plus pleine de son véritable génie. Mais il faut plus d'une année pour qu'un grand mouvement se répande. Ce n'est guère qu'au XVIIIe siècle que notre littérature classique rayonnera à travers toute l'Europe. C'est seulement sous le règne misérable de Philippe IV que l'Espagne exercera complétement en France le prestige qui lui vient de ce rêve d'universelle domination qu'un siècle plus tôt elle a failli réaliser. Jusque-là, l'Italie garde toujours dans notre pays l'influence qu'elle doit à son action incontestée dans la diffusion de la Renaissance. L'esprit gaulois a beau se révolter contre elle, il n'arrive point à secouer son joug. En vain les poètes comme Du Bellay ont-ils écrit contre les Pétrarquistes. En vain les érudits, les Pasquier et les Henri Estienne, ont-ils raillé la manie de parler italien en français et de déguiser notre clair langage sous des formes d'une recherche maladive. En vain les pamphlétaires ont-ils repris les attaques de Puyherbault contre le pays de Jean Boccace et d'Ange Poli-

tien, « plutôt païen que chrétien » (1), contre le pays de la volupté amollissante où « Rabelais a imaginé son pantagruélisme, vraie peste des mortels. » Les protestants ont appris de Calvin à revendiquer les droits de la religion contre les raffinements pervers de l'art et de la littérature. Les érudits, qui, d'après les conseils de Scaliger et de Juste Lipse, se sont mis à l'école des Latins y ont puisé un bon sens pratique et un goût de l'utilité morale que ne leur aurait point enseignés la virtuosité des Grecs. Les uns et les autres s'entendent pour reprocher à l'Italie sa licence voluptueuse et son maniérisme. Enfin, les publicistes, jaloux de l'honneur national, ne veulent pas laisser croire que la France a trouvé ses maîtres au delà des Alpes, et, dans leur indignation contre ces fermiers étrangers qui sucent la moëlle et le sang du pauvre peuple, ils s'écrieraient volontiers avec François Hotman : « Il vaut mieux que nous soyons Franco-Gaulois que Français-Italiens. »

Cette réaction contre l'Italie portera plus tard ses fruits, et elle contribuera à assurer le triomphe de l'influence espagnole. Mais, au temps de Hardy, elle ne réussit pas à combattre les modes que, pour leurs costumes et leurs coutumes, les gens de lettres comme les gens de cour empruntent à l'entourage immédiat de Marie de Médicis et de Concini. Les usages et les divertissements ne diffèrent pas sensiblement de ceux que Catherine de Médicis avait introduits en France. Les étrangers qui jouent alors sur les esprits le plus grand rôle s'appellent Torquato Tasso et J.

(1) *Theotimus*, de tollendis malis libris 1549, cité par Ph. Chasles dans ses *Etudes sur l'Espagne*. Paris, 1847.

B. Marino. Aussi ne faut-il point s'étonner de voir Hardy demander plus d'une intrigue non seulement au poète de l'*Amynte*, mais à *Sannazar* et à *Guarini*, mais à Boccace et à Giraldi Cinthio. Quand il ne fait pas appel à l'Italie, il va chercher sa matière dans la traduction de Plutarque par Amyot, ou dans l'histoire romanesque de Quinte Curce, chez Virgile et chez Ovide, chez Darès et chez Dictys. Voilà les sources ordinaires de ses tragédies, tragi-comédies et pastorales. Parmi les pièces que nous avons conservées de lui, il n'y en a que cinq qui viennent d'Espagne. Parmi les pièces perdues dont nous avons gardé le titre ou l'argument, il n'y en a que deux auxquelles on puisse légitimement attribuer la même origine. Il faut ajouter que ces sept matières espagnoles ne pouvaient pas exercer une bien grande influence sur Hardy. Il ne les connaissait que par des traductions, et ce n'étaient point des traductions de comedias, mais de nouvelles. Lorsque Hardy allait chercher sa *Cornélie*, sa *Force du sang* et sa *Belle Egyptienne* dans le recueil publié en 1614 et 1615 par d'Audiguier et de Rosset, il ne se sentait point transporté par les histoires de Cervantès en un autre monde que celui où l'avaient fait pénétrer Boccace et Bandello. Il était loin de sentir l'originalité des sujets de *Frégonde* et du *Frère indiscret* qu'il empruntait à Diego Agreda y Vargas, ou plutôt à la traduction de Baudouin (1621). Enfin, quand il écrivait sa *Félismène*, il était bien incapable de voir la différence profonde qui séparait du *Pastor Fido* ou de l'*Amynte* la *Diane* de Montemayor qu'il lisait à travers Nicolas Colin (1578) ou Gabriel Chapuis (1582), à moins que ce ne

fût à travers Pavillon (1603). Il y avait dans la nouvelle espagnole tous les éléments de la comedia. Mais il y manquait précisément l'essentiel, la mise en action des ressorts dramatiques qu'elle contenait. Ce n'est pas Hardy qui pouvait les en dégager. Aussi l'influence de l'Espagne sur son théâtre est-elle à peu près négligeable. Tout au plus est-il permis de supposer que le succès particulier de *Cornélie,* de la *Force du sang* et de *Félismène* (1) n'a pas peu contribué à le pousser vers la tragi-comédie romanesque, que, sous des noms divers, ses successeurs cultiveront presque exclusivement jusqu'au *Cid*.

Si Hardy n'a point importé en France la *comedia*, il lui a du moins fourni les trois conditions indispensables à sa diffusion : des acteurs, un public et un genre dramatique auquel elle pourra s'adapter sans peine. Nous avons conservé le souvenir de trois noms glorieux dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne au début du XVIIe siècle. Robert Guérin n'avait pas moins de succès dans les pièces sérieuses, sous le nom de La Fleur, que dans les farces où il s'appelait Gros Guillaume. Hugues Guérin, sous son vêtement tragique, retrouvait pour Fléchelles les mêmes applaudissements qu'il avait fait donner au burlesque Gaultier Garguille. Henri Legrand enfin savait aussi bien triompher en Belleville qu'en Turlupin. Ces comédiens de profession permettaient au poète de plus profonds effets que les acteurs improvisés des mystères. Mais leur art était encore imparfait, puisqu'ils s'exerçaient également à être graves et bouffons. Le succès du théâtre de

(1) Ce sont les trois seules pièces imprimées de Hardy qui figurent dans le manuscrit Mahelot.

Hardy entraîna dans sa troupe de nouvelles distinctions et de nouveaux progrès. Avec la Beaupré et la Valliotte, le nombre et l'influence des actrices augmentent. Le poète qui peut compter sur leur concours ne tardera pas à leur prêter des paroles où triomphera la grâce de leur sexe, à leur créer des rôles où elles se feront applaudir par l'image vivante des passions féminines. Elles rendront possible la peinture dramatique de l'amour. Enfin, Valleran et Vautray commencent à établir des procédés et comme une tradition de déclamation tragique. Ils n'ont encore ni la grâce tendre de Bellerose, ni l'énergie de Mondory, mais ils essaient déjà de fixer des règles ou tout au moins des habitudes de diction propres à la tragi-comédie. Leurs successeurs ne manqueront pas d'en profiter. Quelque opinion qu'on ait sur la violence parfois mortelle qu'ils mettaient dans leurs cris et dans leurs gestes, il est certain qu'elle n'est pas sans avoir assuré le succès des adaptations de la comedia. Elle convenait parfaitement à la nature des héros espagnols dont elle traduira les sentiments, puisque, dans le pays même de Cervantès, les comédiens ne déclamaient pas d'une autre manière.

L'habileté de Hardy n'a pas seulement contribué aux progrès de sa troupe. Elle a fini par triompher des préjugés qui pesaient sur son théâtre. Les gens de lettres et les gens de cour se seraient crus d'abord déplacés s'ils avaient mis les pieds dans cet Hôtel de Bourgogne qu'ils considéraient comme une « retraite de bateleurs grossiers et sans art » (1). Mais quand les gens

(1) Dans sa *Maison des Jeux* (1642), Sorel écrit : « Autrefois l'hôtel de Bourgogne n'était qu'une retraite de bateleurs grossiers et sans art ».

de lettres virent le public s'y presser toujours plus, et assurer aux comédiens un succès et une réputation, ils se gardèrent bien de rester à l'écart. Les gens du monde, à leur tour, ne voulurent pas se priver d'un divertissement qui convenait si bien à leur tempérament et à leur genre de vie. En attendant de se faire réserver des places sur la scène, ils s'installèrent dans les deux galeries de loges superposées le long des murs. Sans se commettre avec les marauds du parterre, ils pouvaient assister au même spectacle, et manifester à leur aise leur approbation ou leur mépris également distingués. Les gens de lettres étaient encore plus directement intéressés au succès de notre premier théâtre fixe. Ils comprirent bientôt que, dans un pays comme le nôtre, il n'est pas de gloires plus brillantes que celles qui triomphent sur la scène. Et puis, s'il faut en croire les frères Parfaict, ils ne voyaient point avec déplaisir un usage introduit par Hardy et « assez régulièrement observé par ses successeurs, celui de recevoir de l'argent de ses pièces » (1).

L'Hôtel de Bourgogne ne tarda donc point à voir entrer dans sa longue et étroite salle un public toujours plus relevé et plus nombreux. Il n'y eut plus seulement au parterre des tapageurs et des querelleurs toujours prêts pour un rien à tirer leur épée et à interrompre la comédie. Après quelques hésitations, les honnêtes gens, qui tenaient plus à leur plaisir qu'à leur gravité, se mêlèrent à la foule qui, pour cinq ou dix sous, assistait debout, mais de face, au spectacle donné. Le parterre finit même par devenir la place ordi-

(1) *Histoire du Théâtre Français*, tome IV.

naire des poètes (1). Lorsque Hardy disparaît, quelque opinion qu'on ait sur les mérites de son œuvre, on ne peut pas lui refuser celui d'avoir assuré à sa troupe un véritable public, moins confus que celui des mystères et moins restreint que celui des collèges et des palais.

Il avait en même temps préparé à la comedia le genre dramatique où elle pouvait le plus aisément introduire les éléments nouveaux qu'elle apportait. Ce n'est pas à l'Espagne qu'il a emprunté la plupart de ses tragi-comédies, mais, en leur assurant une forme définitive et un succès grandissant, il ouvrait la voie où s'engageront pour pénétrer en France les héros de Lope et de Francisco de Rojas. La liberté de son drame permettait des imitations étrangères qu'aurait peut-être repoussées la tragédie froide et compassée de nos érudits du XVIe siècle. Contraint de mettre avant tout dans son théâtre du mouvement et de la variété, Hardy lui avait donné des habitudes si voisines des procédés espagnols qu'on l'accusera plus tard de les avoir copiés. Il ne les connaissait pas pourtant, mais on les connaîtra après lui. Et, après quelques fluctuations de notre tragi-comédie, c'est à eux presque exclusivement que, jusqu'à Racine, on demandera des effets tragiques ou comiques. Le moment est venu de franchir les Pyrénées et de chercher dans quelles conditions, sur leur autre versant, le théâtre s'est organisé. Un génie national épris de clarté, mais avide de mouvement ; des théories

(1) Dans sa *Maison des Jeux* (1642) Sorel écrit : « Cependant l'on y (au parterre) trouve quelquefois de fort honnêtes gens, et même la plupart de nos poètes qui sont les plus capables de juger des Pièces ne sont point ailleurs ».

dramatiques qui prêchent une extrême concentration sans indiquer les moyens de remplir des scènes auxquelles elles interdisent tout effet extérieur ; des œuvres enfin qui, dans leur impuissance à mettre d'accord les goûts des spectateurs populaires et les règles des érudits, cherchent leur intérêt dans les complications d'une intrigue multiple ; voilà l'état de notre drame au moment où intervient la comedia espagnole. Quels éléments nouveaux lui apporte-t-elle ? Lui permettra-t-elle d'échapper enfin à la contradiction qui pèse sur lui depuis son origine ? Quelle est sa nature propre et quelle sera son influence ? Il nous sera plus facile de les distinguer maintenant. Il était indispensable, avant d'établir nos dettes envers l'Espagne, de régler nos comptes avec l'antiquité et l'Italie.

CHAPITRE PREMIER

LA COMEDIA ESPAGNOLE

La Comedia Espagnole

La comedia espagnole est, avec le drame grec, le seul des théâtres européens qui soit directement sorti des entrailles d'une nation. L'œuvre de Shakespeare est en son pays une merveilleuse exception. Notre tragédie classique emprunte ses sujets à l'antiquité et s'adresse à un public assez restreint. La comedia du XVIe et XVIIe siècles n'est pas seulement l'image d'une époque, elle est le génie national lui-même, avec ses grandeurs et ses petitesses. En elle se réunissent et se fondent tous les courants si divers qui jaillissent du sol de la péninsule ibérique, pendant la longue lutte contre les infidèles, et, plus tard, pendant la conquête des Amériques. Héroïque et brutale, religieuse et picaresque, romanesque et sensuelle, orgueilleuse et subtile, telle nous apparaît l'Espagne quand elle a pris conscience d'elle-même. Telle nous la montrent toutes les branches de sa vieille littérature. Savantes ou populaires, toutes elles plongent par quelque endroit dans le fond profond de la race et en traduisent quelque indestructible instinct. Mais seule la forme dramatique pouvait présenter l'âme espagnole en sa vive variété. C'est ce qu'elle s'efforce déjà de faire dans ses premiers essais,

dans la *Célestine* (1). Elle n'y réussit encore qu'imparfaitement. Il manquait à la comedia, pour arriver à sa floraison, un théâtre national où pût se constituer librement une tradition scénique. Il lui manquait surtout un homme de génie dont l'imagination féconde reflétât toute la variété de la vie espagnole. Ni l'une ni l'autre de ces conditions ne vont lui faire longtemps défaut.

Lorsque Madrid devient capitale en 1561, elle ne tarde pas à attirer tous ces comédiens errants qui, sous les noms les plus divers, avaient promené à travers les provinces leurs « entremeses » et leurs « autos ». Les confréries de « la Sagrada Pasion » d'abord, puis de « Nuestra Señora de la Soledad » obtiennent le droit de louer leurs « corrales », vastes hangars bordés de maisons et à la merci d'un orage. Peu à peu s'augmente le nombre des comédiens et de leurs jours de représentation. Enfin deux théâtres s'élèvent au-dessus des autres, celui de « la Cruz » et celui « del Principe » ; et ils peuvent supporter un véritable spectacle. Leur disposition n'est pas sans analogie avec celle de notre Hôtel de Bourgogne. Leur toit n'est d'abord qu'une toile, mais, à Madrid comme à Paris, le grand public est debout dans une longue salle, il y a des bancs sur la scène et, s'il n'y a pas une galerie de loges, les fenêtres des maisons qui surplombent le corral suffisent à en tenir lieu. Les « mosqueteros » d'Espagne ne sont pas moins bruyants que les pages et les bretteurs de France,

(1) J'ai tâché dans ma thèse latine (*La Célestine et les Origines du drame espagnol*) de définir les caractères divers du génie espagnol et de montrer comment chacun d'eux tend à se manifester dans les premières formes du drame populaire, en attendant que tous ils viennent se réunir dans la comedia de Lope. Je me contente donc d'affirmer ici ce que j'ai tenté d'établir ailleurs.

et il ne faut pas, pour les retenir, un spectacle moins varié et une déclamation moins violente. L'attention se lasse vite, même dans un bon fauteuil. Combien plus vite dans un parterre espagnol ! On peut se le représenter comme nous le montre Agustin de Rojas. Pressés les uns contre les autres, toujours prêts aux cris et aux railleries énormes, ces spectateurs s'entendaient traiter tour à tour de sages et de spirituels, de bienveillants et de terribles. L'acteur principal venait avant la pièce leur réciter une « loa », un petit boniment où il leur souhaitait, en échange de leurs bravos, un avril éternel, et, pour punir leurs sifflets, « une toux qui les étouffe ou une femme qui les plume. » Compliments et menaces ne changeaient guère leur naturel qui n'était pas de rester silencieux. « Eh ! pourquoi celui-ci sort-il ? — Pourquoi celui-là rentre-t-il ? — Quelle farce maudite ! Quel affreux auteur ! » Tous ces cris, et bien d'autres, se mêlaient au bruit funeste et perçant que les critiques expéditifs avaient, depuis longtemps déjà, appris à tirer d'une clef. Pour dominer ce tumulte, il fallait une déclamation vive et saisissante, et c'est elle qui fait le succès des premiers grands acteurs, des Galvez et des Cisneros. Avec eux se crée cette tradition de rapidité dramatique qui permettra d'enlever lestement un long récit et de faire sonner un dialogue comme deux épées croisées en un duel furieux.

La mise en scène n'était pas moins favorable que la déclamation à la variété du spectacle. Les mystères ne léguaient pas à Lope comme à Hardy un système de décoration auquel il aurait été contraint d'adapter son drame. Rien de plus simple et de plus libre que la scène espagnole. Tout le

bagage des comédiens se compose de quelques costumes de plus en plus riches, mais sans aucun rapport avec les personnages qu'ils servent à représenter. Si les Romains de Corneille se sont habillés à la française, les Turcs de Lope n'ont pas cessé de porter la fraise espagnole. Mais, tandis que notre public était habitué à voir le lieu où se passait l'action, les spectateurs des comedias attendaient les premiers vers pour savoir où ils se trouvaient. Au fond du théâtre, une toile, peinte d'ordinaire avec une seule couleur. A peine un ou deux objets rudimentaires pour fixer les esprits. La décoration n'était pas devant les yeux, elle luisait dans les imaginations à mesure que se déroulaient les descriptions du poète. Ce n'est pas que les Espagnols fussent des artistes pleins d'une juste défiance contre les excès de la mise en scène. Ils aimaient, au contraire, dans les pièces à grand apparat, les machines et les feintes, même quand elles ne répondaient pas à l'action. Mais la pauvreté de la décoration ne permettait pas alors de traduire la diversité brillante dont ils étaient épris. On ne connaissait pas encore la perspective linéaire, et il était impossible de présenter au regard tous les voyages que l'auteur faisait faire à l'esprit. Pour passer d'une maison en une forêt, il ne fallait pas de pénible changement de scène. Il suffisait de découvrir une toile et de montrer un arbre de carton. On écoutait ensuite. Et dans les paroles des personnages bruissaient les ruisseaux et murmuraient les chênes; la forêt chantait dans les vers du poète. Une telle mise en scène n'allait pas sans inconvénient. Elle favorisait les plus folles invraisemblances de l'action et le plus étrange romanesque. Mais elle

permettait en revanche la plus poétique liberté. Le génie français, avec son goût profond pour la clarté précise, ne s'en serait point accommodé. Elle était la seule qui permît à la comedia de satisfaire son public et de peindre au vif tous les traits de l'âme espagnole.

Elle ne lui interdisait pas d'ailleurs de devenir, tout en restant essentiellement populaire, un genre capable de plaire également aux lettrés. Les « mosqueteros » pourront se réjouir de la variété des événements et des intrigues qui s'y dérouleront sans effort. Les esprits fins, et plus tard les précieux, les « cultos » trouveront de quoi charmer leurs oreilles savantes dans les ingéniosités des rythmes et des images par lesquels les descriptions sauront suppléer ou ajouter à la décoration. Cette capacité artistique se révèle déjà dans la *Josefina* (1) de Micael de Carvajal ou dans la *Comedia prodiga* de Luis de Miranda. Elle est manifeste dans les premières œuvres dramatiques de Cervantès. C'est surtout la finesse de leur réalisme qui fait le prix des scènes un peu décousues de « *Los Tratos de Argel* ». Mais on voit bien avec la « *Numancia* » que la comedia peut, à l'occasion, s'élever jusqu'à une grandeur épique qui fait parfois songer au vieil Eschyle. Ainsi, vers la fin du XVIe siècle, tout était prêt en Espagne pour l'organisation d'un théâtre national. Des Académies littéraires, comme l'*Aca-*

(1) La *Josefina* a été publiée par la Société des Bibliophiles espagnols (Madrid, 1870) d'après le seul exemplaire connu de l'édition de Tolède de 1546. Mais D. Hernando Colón, le fils du grand navigateur, avait eu entre les mains un exemplaire d'une autre édition de 1535 qui doit être la première. Quant à la *Comedia prodiga*, bien que la seule édition connue soit celle de 1554, elle a dû être composée peu après 1532. Cf. d. Manuel Cañete : « Teatro español del Siglo XVI, » Madrid, 1885.

demia imitatoria, se fondaient à Madrid à l'exemple de l'Italie, et elles commençaient à faire une large place aux discussions sur le drame et ses formes. Mais elles ne risquaient point d'imposer un classicisme étroit. Les œuvres des érudits espagnols du seizième siècle, des Francisco de Villalobos et des Fernán Perez de Oliva, n'avaient jamais franchi la porte des couvents. Les pièces régulières des Malara et des Guevara n'avaient obtenu qu'un accueil assez froid. Seuls avaient été applaudis par un véritable public les essais dramatiques qui découvraient quelque côté du génie national. Il était entendu désormais que la comedia serait populaire, ou qu'elle ne serait pas. A côté des réalités familières qui avaient fait le succès de Rueda, auprès des folies romanesques qui avaient enchanté les spectateurs d'Artieda, et en même temps que les horreurs tragiques chères à Viruès, l'Espagne savourait encore dans le théâtre de Juan de la Cueva l'héroïsme farouche de ses fils glorieux qu'elle entendait tous les jours chanter par les aveugles, au coin d'une rue, au son d'une vieille guitare.

Comment trouver un genre assez souple pour faire place à tous les traits de son génie ? Il ne s'était point encore senti à l'aise dans les formes diverses où il s'était manifesté. Il y avait des comédies classiques où se mêlaient des scènes purement nationales. Il y avait aussi des drames d'aventures tirés des livres de chevalerie, des comédies de pure intrigue et des pièces où s'esquissaient des caractères, à l'imitation de la *Célestine*. Il y avait enfin de pures représentations religieuses, comme les autos de Timoneda et d'Aparicio, et des farces qui allaient sans mesure du plaisant

au grotesque. Je ne parle pas, bien entendu, des traductions du théâtre classique, tragédies de Sénèque ou comédies de Plaute. Tous ces germes confus et d'origine si diverse, il fallait un homme de génie pour les faire fleurir

Cet homme fut Lope de Vega. La tâche qu'il accomplit tient du prodige. La postérité demeure éblouie comme ses contemporains devant son extraordinaire fécondité. Et pour elle, comme pour eux, il est le prodige de la nature, « el monstruo de la naturaleza ». C'est qu'il a réussi à faire passer dans son œuvre toute l'âme de son peuple. Il n'a pas fait un choix entre les éléments divers que lui léguaient ses prédécesseurs. Il a vu que tous ils représentaient quelque côté du génie espagnol, que tous ils demeuraient vivants et colorés. Et c'est pourquoi tous ont pris place dans sa comedia.

Au début du XVIIe siècle, la Renaissance païenne a profondément modifié l'esprit français. Elle a fait naître en lui l'amour de l'art et de la beauté, elle a développé sa passion de la clarté et de l'humanité. Son influence est loin d'être aussi profonde en Espagne ; c'est au contraire la tradition chrétienne du moyen âge qui s'y maintient dans toute sa force. Le système de Lope ne fait que reproduire les croyances et la vénération superstitieuse de ses contemporains quand il se montre essentiellement catholique, non seulement dans ses « autos sacramentales », mais dans tous ces drames qui, comme la *Fianza satisfecha*, proclament le triomphe de la religion sur la science humaine. Le catholicisme espagnol appuyé sur l'Inquisition a donné à la nation l'unité absolue d'une identique croyance. Et tous les

esprits, et toutes les classes de la société sont pleins de sa doctrine et de sa foi. Les docteurs de Salamanca et d'Alcala ont fait triompher leur théologie au concile de Trente ; leurs dogmes désormais s'imposent sans contestation. Aussi la religion se mêle-t-elle alors à la vie avec la plus extrême familiarité. Les poètes peuvent présenter sur la scène toutes les galanteries qu'ils veulent. Ne sont-ils pas presque tous comme Lope des familiers du Saint Office ? Personne d'ailleurs ne se dérobe aux pratiques religieuses. Ce n'est pas seulement dans la nouvelle de Cervantès (*Rinconete y Cortadillo*) qu'on voyait des fripons faire dire des messes, et des femmes perdues chercher des cierges pour les allumer devant l'image de leurs saints patrons. Les grandes fêtes nationales d'alors, ce sont ces représentations « d'autos sacramentales », ce sont ces processions en l'honneur d'un saint où dans toutes les âmes espagnoles une croyance identique domine toutes les diversités des passions et des situations. Ce dogme fondamental de la rédemption par la foi, Lope ne l'a point discuté. Il lui a donné dans sa comedia la place qu'il tenait dans la vie.

Profondément religieuse, l'Espagne restait au temps de Lope profondément héroïque et romanesque. Les hommes des croisades et de la guerre des huit siècles étaient morts, mais leur esprit demeurait vivant. L'Espagne croyait encore aux miracles de l'épée. Elle avait pris Grenade ; mais l'Amérique offrait encore à ses ambitions une mine qui ne paraissait pas près d'être épuisée. Là aussi elle pouvait écrire une nouvelle épopée. En Europe même, ne restait-elle pas le champion de l'orthodoxie latine, le soldat d'un Dieu qui pou-

vait l'abandonner peut-être, mais pour la relever sûrement plus forte et plus orgueilleuse ? Sans doute, elle n'avait plus la candeur nécessaire pour relire encore, sans jamais se lasser, toutes ces histoires de magiciens et d'enchantements, de géants et de nains qui avaient charmé sa jeunesse. Mais son imagination réclamait une nourriture analogue sous une forme plus propre à sa maturité. Quand elle écrivait des traités juridiques, elle n'imposait rien moins à ses gouverneurs de forteresses que l'héroïsme de Guzman el Bueno (1). Les joutes et les tournois, les combats de taureaux entretenaient chez les grands seigneurs cet amour de la lutte et de l'aventure qui ne trouvait plus pour se satisfaire un ennemi à chasser du sol de la patrie. Les ordres de Santiago, de Calatrava ou d'Alcantara n'étaient pas encore de simples décorations. Ils maintenaient dans l'imagination l'ardeur chevaleresque. Cervantès aura beau porter aux Amadis les coups les plus terribles ; l'Espagne rira de Don Quichotte, mais comme on sourit de son portrait. Elle se lassera des romans, mais pour en applaudir l'inspiration dans un cadre plus conforme au progrès de sa civilisation, dans la « comedia nueva » de Lope.

Sans doute les contemporains de son grand poète ne vivaient pas la même vie que leurs glorieux ancêtres. Mais leur esprit était plein du même idéal, et c'est cet idéal qu'ils demandaient

(1) Cf *Tractado sobre la ley de Partida* de lo que son obligados a hazer los buenos alcaydes que tienen a su cargo fortalezas y castillos fuertes

Por el Doctor Antonio Alvarez.
Valladolid, por Francisco Fernandez de Cordova 1558.

à retrouver sur la scène. Le théâtre n'est pas une simple photographie ; il a représenté de tout temps une existence moins réelle qu'imaginée, ou plutôt bien plus réelle que la réalité même, car nous sommes beaucoup plus ce que nous voulons être que ce que nous sommes vraiment. Le drame est avant tout l'expression des idées et des sentiments qu'une époque se fait sur son passé et sur sa vie présente. La peinture qu'il nous offre est une convention, si l'on veut, mais une convention poétique et nécessaire. Les personnages des tragédies grecques sont-ils moins intéressants parce qu'ils ne sont pas un portrait exact des hommes de l'âge héroïque ? Et quand Corneille et Racine les transforment encore en leur prêtant des sentiments modernes, faut-il leur reprocher de n'avoir pas été des historiens érudits ? Et ne devaient-ils pas au contraire respecter l'idée que leur public se faisait des temps jadis ? La comedia de Lope ne représente pas seulement l'Espagne telle qu'elle est, mais telle qu'elle croit être. Et c'est pourquoi l'Espagne s'y est reconnue, parce qu'elle y a retrouvé le meilleur d'elle-même, cet idéal auquel elle ne conformait déjà plus tous ses actes, mais qui luisait toujours dans son imagination, puisqu'il ne cesse pas d'y luire aujourd'hui.

D'ailleurs, si la littérature déformait quelque peu la réalité en n'y montrant que des aventures romanesques ou picaresques, elle y trouvait toujours cependant les éléments nécessaires pour conserver son antique vision des hommes et des choses. La vie de Lope de Vega, qui n'est point alors une exception, suffirait à nous en donner la preuve la plus éclatante. Comment aurait-il oublié

la folie héroïque de ses ancêtres, le soldat qui avait pris part aux expéditions contre l'Afrique et les îles Açores, et qui avait senti frémir l'âme catholique de sa nation sur le vaisseau qui le portait vers l'Angleterre détestée ? Pouvait-il écarter de son œuvre toute inspiration religieuse, le croyant sincère qui n'avait trouvé qu'en Dieu la consolation de ses malheurs domestiques et l'oubli de ses fautes, le prêtre charitable qui n'écrivait pour le théâtre qu'après avoir accompli tous les devoirs de son ordre ? Devait-il enfin reculer devant les complications du romanesque le plus extravagant, l'éternel amoureux qui avait vécu tour à tour plus d'une intrigue de ses comedias ? Son cœur n'a-t-il pas toujours été prêt à s'ouvrir à quelque nouvelle passion ? Dorotea voilée vient le reprendre sur le Prado. Et ses larmes le touchent jusqu'au moment où il se lasse d'une affection que le dépit et la jalousie avaient fait grandir. Deux fois marié et deux fois veuf, il ne cesse pas d'aimer jusque dans les dernières années de sa vie, et le prêtre ne tue pas chez lui l'amant. Il a goûté de tout dans cette vie aventureuse, des larmes et des ivresses, des duels et des exils, et même de la prison. Et comme tout avait en cette âme ardente un extraordinaire retentissement, tout aussi se retrouve dans l'œuvre immense où, au courant de la plume, il notait ses sensations et ses sentiments, découpant en drames les spectacles merveilleux et variés que lui offraient ses yeux et qu'illustrait son imagination. Lope a vécu la vie de toute l'Espagne, et c'est pourquoi toute l'Espagne tressaille encore dans son théâtre. Toute sa ferveur catholique anime ces œuvres si originales qui s'appellent

des « autos » ou des « comedias divinas ». Tous les rêves de sa fantaisie ont fleuri dans toutes ces pièces si délicieusement romanesques comme *Nadie se conoce* ou *Los Palacios de Galiana*. Quelle légende de son histoire n'a pas trouvé dans le théâtre de Lope une poétique traduction ? Ne sont-elles pas la plus riche galerie de ses mœurs et de ses coutumes, toutes ces comedias où les galants portent avec tant de grâce leur cape et leur épée ? Et toute la saveur picaresque de ses plus basses équipées ne se sent-elle point dans les réparties des valets et des servantes, des « graciosos » et des « graciosas » comme dans les « entremeses » du phénix des esprits espagnols ?

Voilà la grande originalité de la comedia. Elle est un miroir grossissant de l'âme espagnole du XVIIe siècle, toute pleine encore du rêve magnifique qu'elle avait conçu, alors que les héros descendus des Asturies écrivaient avec leur sang leur grandiose épopée. Aucun théâtre au monde n'a davantage le goût du terroir. Certes, nous ne vivons plus aujourd'hui des mêmes idées religieuses et morales qui inspiraient le drame d'Eschyle et de Sophocle. Mais si le sens de *Prométhée* nous échappe parfois, si nous ne frémissons pas devant les funestes recherches d'Œdipe de la même terreur sacrée qu'un Athénien tremblant sous la menace de la Némésis, tout n'est pas cependant perdu pour nous dans les beautés sombres ou sereines des grands tragiques grecs. Ils ont atteint au fond profond de l'âme humaine, et partout et toujours les hommes qui les liront se sentiront, pour parler avec le poète :

« Frères par le frisson du beau qui les rassemble ».

Nous ne comprenons pas Shakespeare comme les Anglais du XVIme siècle. Mais n'a-t-il pas jeté des lueurs éternellement rayonnantes sur les passions humaines, sur les plus douces comme sur les plus terribles ? Dans quelle nation civilisée les amoureux n'entendraient-ils pas comme Roméo le chant du rossignol, les criminels ne verraient-ils pas comme Macbeth l'ineffaçable tache de sang ? La comedia espagnole manque de cette humanité profonde. Sauf peut-être don Juan, elle n'a créé aucun héros qui puisse paraître sympathique aux autres peuples. Parfois, elle indique un caractère, jamais elle ne le développe. Elle s'est formée en traduisant quelques-unes des qualités et quelques-uns des défauts du peuple qui l'applaudit. Elle se constitue avec Lope en devenant une forme assez souple pour représenter tous les sentiments et toutes les idées, toutes les imaginations et toutes les habitudes de l'Espagne du XVIIe siècle.

Il était impossible de la transporter toute entière en France. Pouvait on au moins lui faire d'utiles emprunts ? Elle offrait d'abord, à qui ne la regardait qu'à la surface, une intrigue vive et variée, pleine de couleur et de mouvement. Il n'est peut-être pas une situation dramatique dont on ne puisse trouver un exemple dans le théâtre de Lope de Vega. Ses dénouements sont quelquefois précipités ou invraisemblables. Mais sa fantaisie est toujours extraordinaire. Elle se promène à travers tous les mondes, et elle rapporte de ses voyages aventureux toutes les complexités possibles, les plus ingénieuses comme les plus folles. C'est toujours la vie espagnole qu'elle peint, mais elle la transporte dans les cadres les plus divers.

Jamais lassée, jamais refroidie, elle offre sans cesse une nouvelle combinaison à la curiosité de son public. Tout ce que Lope a vu, tout ce qu'il a lu, tout ce qu'il a rêvé, se mêle en son imagination bouillonnante et prend naturellement la forme dramatique. Il n'est donc pas étonnant qu'on n'ait d'abord vu en lui qu'un fournisseur de scènes à l'usage de tous les théâtres. Et c'est bien sous cet aspect que l'envisageront les médiocres auteurs qui, de l'autre côté des Pyrénées, le pilleront sans vergogne. Mais avaient-ils besoin de parcourir les « pliegos » qui leur arrivaient d'Espagne pour découvrir les mêmes situations ?

Il y a dans la comedia des intrigues tout-à-fait neuves et savoureuses. Ce sont celles, et elles sont nombreuses, qui transportent sur la scène les traditions et l'histoire nationales. Les désordres de la monarchie des Goths (*El Rey Wamba*), la prise de l'Espagne par les Maures (*El ultimo Godo de España*), les premières victoires des chrétiens sur la route de la revanche (*El primer Rey de Castilla*), les troubles où coule le sang du roi don Sanche (*Las almenas de Toro*), les lugubres légendes de Bernardo del Carpio (*El casamiento en la muerte*) et de Carlos de Viana (*El piadoso Aragonés*), le suprême triomphe qui renverse le dernier boulevard des Infidèles dans la Péninsule (*El Cercode Santa Fé*), tous les évènements, petits ou grands, antiques ou modernes, qui emplissaient d'orgueil les imaginations espagnoles, Lope les a représentés en des tableaux pleins de vie et de couleur, où les chevaliers légendaires se dressent, bardés de fer et de courage, dans un mélange caractéristique de noblesse et de brutalité. De telles comedias, si elles étaient sûres

de soulever les applaudissements sur la terre où elles étaient nées, ne pouvaient guère passer la frontière. Si elles risquaient d'être comprises, ce n'était pas par leur intrigue qui n'intéressait point des étrangers. Comparez le drame de Guillen de Castro au chef-d'œuvre de Corneille. Si le *Cid* est devenu Français et Européen, c'est que notre grand tragique s'est élevé au-dessus des complications qui auraient seules frappé les yeux d'un Boisrobert ou d'un Scudéry, c'est qu'il a trouvé dans la pièce espagnole ce que son génie seul lui pouvait faire rencontrer.

En dehors des sujets nationaux et intransportables (historiques, légendaires ou religieux), en était-il d'autres que pût fournir la comedia et qui ne fussent point déjà ailleurs? Ce ne sont assurément pas ceux qui roulent sur le moyen-âge. Ils restent plus longtemps à la mode en Espagne, parce que l'esprit moderne s'y fait plus tardivement et moins profondément sentir, mais tous, ou presque tous, ils viennent de France ou d'Italie. Toutes ces merveilles et tous ces enchantements ont d'abord fleuri dans la patrie de Roland et de Renaud de Montauban. Ce sont Charlemagne et ses paladins qui ont donné sa matière au *Marqués de Mantua*. Qu'est-ce qu'*El nacimiento de Urson y Valentin*, si ce n'est un arrangement dramatique de l'*Histoire de deux nobles et vaillants chevaliers Valentin et Orson* parue à Lyon en 1495? Quand ce ne sont pas nos livres de chevalerie, ce sont ceux des Italiens qui inspirent la comedia de Lope. *Los celos de Rodamonte* et la *Circe Angélica* découpent en scènes le poëme de l'Arioste. *El jardin de Falerina* dérive directement de Boyardo. Voilà les sources

ordinaires de ces aventures magnifiques qu'applaudissaient debout dans leur « corral » les spectateurs de Lope qui sentaient toujours dans leur âme un Don Quijote palpiter.

L'intrigue des comedias de fantaisie n'était pas davantage une création de l'Espagne. Ces histoires d'amours brusques et violentes, traversées par les plus invraisemblables infortunes, et qui prennent pour cadre les plus fantastiques pays, ont pris naissance dans la nouvelle italienne ou dans nos romans. C'est Bandello qui a fourni à Lope le sujet de sa *Duquesa de Amalfi*. Et ce n'est point ailleurs qu'il faut chercher l'original de *Castelvines y Monteses* qui, sauf les maladresses du dénouement, racontent avec grâce une poétique histoire, l'immortelle histoire de Roméo et Juliette. *El halcon de Federigo* rappelle un conte du Décaméron. La liste serait longue qui voudrait consigner tous les sujets empruntés par la comedia à la nouvelle italienne, depuis « El guante de doña Blanca » jusqu'à *El marmol de Felisardo*, et tant d'autres encore.

La comédie érudite italienne aurait à son tour le droit d'entrer en ligne de compte, puisque toutes ces pièces qui s'appellent *El Rufian Castrucho*, *El Anzuelo de Fenisa* ou la *Viuda Valenciana* pourraient presque, à n'en regarder que la matière, être signées Machiavel, Cecci ou l'Arétin. Nos auteurs n'avaient que faire d'aller chercher de telles intrigues au-delà des Pyrénées, puisque Pierre Larrivey les avait déjà traduites. D'ailleurs, quand ils ne les trouvaient pas chez leurs prédécesseurs du XVIe siècle, ils les rencontraient dans les *Histoires Tragiques* de Belleforest à moins que ce ne fût dans les *Histoires*

Admirables de Goulart. Si l'on ne voyait dans le théâtre de Lope qu'un répertoire d'intrigues, pourquoi lui emprunter par exemple la *Quinta de Florencia* qu'il avait lui-même tirée de Bandello depuis longtemps traduit en français? Ce n'est pas non plus dans sa comedia qu'on rencontrait pour la première fois toutes ces aventures merveilleuses qui remplissent sa *Fuerza Lastimosa* ou son *Animal de Hungria*. Ces fantaisies qui bouleversent la géographie et l'histoire et qui cherchent leur intérêt dans les plus incroyables changements de fortune, ces princesses innocentes qu'on croit mortes et qui se déguisent en bêtes sauvages, ces malheureuses abandonnées sur l'onde qui les ramène au dénouement pour arrêter le choc effroyable de deux armées, toutes ces folies d'une imagination en délire avaient leur source dans les romans de notre moyen-âge. Lope le reconnaît lui-même dans la dédicace de ses *Fortunas de Diana*. Sans doute il a raison d'ajouter que l'Espagne leur a donné cette forme particulière que peut seule traduire le mot de « *caballerias* » et qu'on retrouve dans tant d'*Esplandianos*, de *Palmerines*, de *Lisuartes*, de *Florambelos* et d'*Esferamundos*. Mais ce n'est pas la comedia qui a introduit en France sous leur forme première toutes ces extravagantes complications. Nous les verrons d'abord franchir la frontière avec les Amadis d'*Herberay des Essarts*. Olenix de Montsacré et d'Urfé ne feront guère que les transformer en pastorales ; Nervèze et des Escuteaux y chercheront surtout des récits belliqueux. Gombaud, la Serre et Gomberville les saupoudreront de mythologie et d'Audiguier les préparera pour le théâtre en leur donnant un

caractère tragi-comique. Si la seule originalité de la comedia avait été de les découper en scènes, elle n'aurait joué en France qu'un rôle fort médiocre. Ceux qui n'y chercheront pas autre chose ne gagneront pas beaucoup à la traduire. Ils auraient pu se contenter de mettre un roman en dialogue. Le *Cléagénor et Doristée* de Sorel suffisait amplement à Rotrou pour fabriquer une tragi-comédie selon la formule en honneur depuis Hardy. Si la comedia lui a fourni plus et mieux pour son *Saint-Genest* et son *Venceslas*, c'est que Corneille lui a appris à y chercher de plus hautes inspirations.

Faut-il enfin accorder plus d'importance et de valeur aux intrigues qui, sans être tirées de l'histoire nationale, semblent pourtant appartenir davantage à l'Espagne puisqu'elles peignent ses mœurs privées? Certes, ils sont charmants et d'une exquise ingéniosité, tous ces jolis contes d'amour que nous disent *La Noche Toledana*, *El mayor imposible*, *El Acero de Madrid*, *El perro del hortelano*, et tant d'autres pièces savoureuses qui nous peignent les ruses des amantes et des amants. Les unes s'en vont à la recherche de leur bel infidèle et le reconquièrent par d'habiles substitutions. Les autres feignent un mépris qui blesse la vanité de la femme et l'amène insensiblement à l'amour. Et ce sont toujours de nouveaux travestissements et de nouvelles trames, plus gracieux toujours et toujours plus plaisants. Mais qu'ils se fassent médecins ou jardiniers, qu'elles jouent les folles ou les servantes, ils et elles, s'ils sont bien espagnols, ne le sont pas par l'originalité de leurs supercheries. Les héros de la nouvelle italienne ne procédaient pas autre-

ment avant eux. Lisez « No son todos ruiseñores » ou *Los ramilletes de Madrid;* vous n'aurez pas de peine à y reconnaître une des plus jolies nouvelles de Boccace. La broderie est plus compliquée dans la pièce espagnole, mais elle ne dessine pas un autre encadrement. Dans la préface de la dixième partie de ses comedias (1), Lope constate que tous les jours « on traduit mille livres d'italien en espagnol » et que ces vols sont la coutume ordinaire de tous ceux qui écrivent. L'étude de la comédie italienne nous a permis d'en constater plus d'un.

Nous arrivons ainsi à cette étrange conclusion : La comedia s'est constituée dans son fond par son adaptation parfaite au milieu spécial et au génie particulier de l'Espagne, et, dans sa forme, quand elle n'a pas fait appel à l'histoire et aux légendes nationales, elle a emprunté la plupart de ses sujets et de ses situations à la France et à l'Italie. Il semblerait donc qu'elle n'ait pas pu apporter dans notre théâtre des changements bien originaux. Une telle affirmation serait en contradiction absolue avec les faits eux-mêmes, plus forts que toutes les théories. Il est certain, et nous en aurons bientôt la preuve, que l'Espagne a eu sur notre tragédie et sur notre comédie une influence des plus considérables, qu'elle a joué sur notre scène, et surtout à partir du *Cid,* un rôle autrement important que l'Italie à la fin du seizième siècle et au début du dix-septième. Et il n'est pas moins certain que les intrigues de la comedia, si l'on en peut trouver ailleurs les origines et les

(1) Madrid, 1618, Viuda de Alonso Martin de Balboa.

principales combinaisons, n'en ont pas moins une couleur propre et une saveur particulière. Pourquoi? C'est que précisément elles n'étaient pas seulement des situations plaisantes combinées avec esprit. C'est qu'elles traduisaient des mœurs savoureuses et qui, toutes spéciales qu'elles fussent, contenaient pourtant une part d'humanité. C'est surtout qu'elles étaient animées par des ressorts merveilleusement dramatiques et que n'avaient encore su manier ni la France, ni l'Italie.

Notre théâtre ne connaissait, avant l'introduction de la comedia, que des tragédies pédantes ou des tragi-comédies compliquées. Il n'avait point encore puisé le drame dans les eaux profondes de la source où il bouillonne ; il n'avait montré que l'agitation légère de sa surface. La tragédie des Italiens s'en était tenue à des horreurs compassées, et leur comédie, écrite ou improvisée, n'avait guère imaginé que les ruses ingénieuses du désir et de la volupté. Dans les intrigues même qu'ils imitent de plus près, Lope et ses disciples mettent beaucoup plus et beaucoup mieux. Ils y font entrer la vie de leur temps et de leur pays, tout ce qu'ils voient et tout ce qu'ils rêvent, l'âme même et le génie de leur peuple. Et comme, si originaux qu'ils fussent, ils n'en étaient pas moins des hommes, mais comme aussi ils avaient alors dans toute l'Europe l'imagination la plus forte et la plus ardente, il s'est trouvé qu'ils ont redécouvert les véritables ressorts du drame, et qu'il ne restait plus après eux qu'à les adapter à des œuvres plus fermement composées et plus universellement intelligibles.

Il y avait assurément tout un côté des mœurs espagnoles qui ne pouvait être compris en aucun

autre pays. Ni la société, ni la famille n'avaient subi en deçà des Pyrénées les transformations profondes qu'au delà leur avaient imposées les progrès de l'esprit moderne. Il ne fallait point songer à traduire en une autre langue les habitudes oubliées et les passions désapprises sur lesquelles avait vécu le moyen âge, et qui persistaient encore dans cette démocratie catholique dont l'âme palpitait toute entière chez un Lope comme chez un Philippe II. Comment faire accepter un « auto » sur une terre où les antiques « moralités » étaient si bien mortes que Scaliger déjà avait perdu le sens de leurs abstractions ? Une « comedia divina » aurait paru dans la France du XVIIe siècle bien plus étrange et surannée que le plus vieux des miracles. Sans même sortir des pièces où l'intrigue la plus italienne sert de cadre à la peinture de la vie privée, que d'allusions inintelligibles pour des étrangers, que de rôles et d'« emplois » qui ne pouvaient qu'avec peine franchir la frontière et revêtir un costume nouveau! Les « graciosos », qui fourniront plus d'un trait à nos valets de comédie, ne sont pourtant possibles que dans un pays où le gueux est plus proche du grand seigneur, où il est difficile de déterminer si tel personnage, comme ce D. Diego, Duque de Estrada, qui exerça de hautes fonctions auprès du duc d'Osuna, vice-roi de Naples, peut être appelé un chevalier spadassin ou un picaro duelliste.

Les relations de famille, qui semblent les plus faciles à transporter sur un autre théâtre, n'interviennent guère sur la scène espagnole et nous laissent deviner des mœurs que le reste de l'Europe ne connaît point. La mère n'apparaît

jamais dans la comedia, et si parfois la femme mariée sort du foyer sacré pour monter sur la scène, elle marche avec la gravité noble de l'austère épouse de « Garcia del Castañar » (1), ou bien lorsque, dans ses actes ou seulement dans ses pensées, elle oublie ses devoirs et sa servitude, elle tombe bientôt victime du plus effroyable des châtiments. On devine qu'elle habite un monde à part où l'étranger ne pénètre pas, et que le mari exerce sur elle une justice patriarcale et barbare. Mêlez l'esprit du moyen âge et les habitudes des Maures, et vous aurez sur le foyer domestique les sentiments d'un Espagnol du XVIIe siècle. Transportez-vous au contraire en France à la même époque, et voyez comme, à la cour ou à la ville, la femme conquiert son indépendance, préside des salons et décide des réputations littéraires, use et commence à abuser de sa liberté. Il y a bien aussi parfois quelques scandales soulevés par une grande dame d'Espagne, et, à défaut de de la trop illustre princesse d'Eboli, la marquise de Vallecerato nous en pourrait fournir une preuve éclatante. Mais ces exemples sont très rares. Si Tallemant des Réaux n'avait eu à chercher ses historiettes qu'au delà des Pyrénées, il aurait été vite au bout de ses méchancetés. Lorsque Racine peindra la passion coupable, il sera loin de calomnier et de méconnaître la nature humaine, mais il nous fera entrer dans un monde où l'Espagne n'a jamais conduit Corneille.

Si le mari conservait dans le pays de Lope un peu et beaucoup de son antique autorité farouche, si l'adultère était rare et terriblement châtié,

(1) Comedia de Francisco de Rojas.

les mœurs n'en avaient pas moins pris une liberté et une ardeur qui les rendaient merveilleusement propres à passer sur la scène. Nous avons sur ce point les témoignages les plus sûrs puisqu'ils viennent des sources les plus diverses. On pourrait peut-être se défier des nouvellistes comme Salas Barbadillo ou des satiriques comme Quevedo et Zavaleta. Mais leurs peintures deviennent étrangement vraisemblables quand on les voit justifiées par certaines correspondances intimes ou par cette chronique écrite au jour le jour qui s'appelle *Avisos ó sucesos de Madrid*. Comment enfin hésiter à croire vraies les histoires qu'on retrouve dans tous les récits des voyageurs étrangers, depuis l'Italien Borghèse (1) jusqu'à Bertaut (2) et à la comtesse d'Aulnoy (3), en passant par le Portugais Pinheiro da Veiga (4) et le Hollandais Van Aarseens de Sommerdyk (5) ? Valladolid et puis Madrid ont vu se dérouler tous les jours et plus souvent toutes les nuits des aventures que la comedia s'est contentée d'idéaliser. Les relations y étaient très difficiles d'homme à femme, mais l'amour n'en demeurait pas moins la grande affaire, et, s'il prenait des formes diverses selon les objets auxquels il s'adressait, il gardait pourtant dans tous les milieux un caractère original et bien espagnol, puisqu'il était

(1) Relation du voyage en Espagne de Camillo Borghèse, auditeur de la chambre apostolique en 1594. Publiée par M. Morel-Fatio dans l'*Espagne au* XVI*e et au* XVII*e siècles*. Bonn., 1878.

(2) *Journal du Voyage d'Espagne* fait en l'an mil six cent cinquante neuf, à l'occasion du Traité de la Paix. Paris, 1664.

(3) *Relation du Voyage d'Espagne*. La Haye, 1692.

(4) Cité par M. Canovas del Castillo, dans *Artes y Letras*. Madrid, 1887.

(5) *Voyage d'Espagne fait en 1655*. Cologne, 1667.

un mélange des plus violentes ardeurs et des plus respectueuses courtoisies.

A la cour du roi, l'étiquette était d'une sévérité farouche, mais la galanterie ne perdait pas ses droits ; elle avait ses jours où elle pouvait pratiquer librement les cérémonies de son culte, car elle était une dévotion bien plus qu'une passion terrestre. Dans les cérémonies publiques, les dames et les filles d'honneur de la reine avaient le droit d'accepter les hommages de leurs cavaliers servants qui ne les recherchaient pas toujours pour femmes, puisqu'ils étaient parfois mariés. Le monarque lui-même se mettait à la portière du carrosse royal et donnait le signal des hommages et des adorations. Des fenêtres du palais, les dames pouvaient aussi entretenir par signes de nobles et pures conversations avec les caballeros qui passaient sur la place. Un secrétaire d'ambassade qui nous a laissé des *Mémoires curieux envoyés de Madrid* (1) s'étonnait de ces galanteries de palais et de leur caractère platonique. Ces amours imaginaires franchissaient même la porte des couvents (2). Il y avait bien parfois des protestations indignées comme celle du prieur de Javalquinto, don Juan Francisco de Villava. Mais elles n'empêchaient point les religieuses de correspondre avec des laïques et de s'enivrer d'amour profane, sans croire souiller pourtant leur mariage avec le Christ. De telles passions où la chair n'avait point de part étonnaient profondément le marquis

(1) A Paris, chez Frédéric Léonard, 1670.

(2) Cf. Bertaut (*Journal du voyage d'Espagne*) à la date du 4 novembre : « J'en trouvai là une fort jolie (une dame du couvent de Calatrava, à Almagro) avec qui je me mariai à *media carta*, comme ils disent en Espagne, où tous les galants prennent des religieuses pour leurs dévotes. »

de Villars. Il avait assisté à un voyage à Aranjuez du roi et de sa famille, et il avait vu de grands seigneurs se travestir en laquais et en cochers pour suivre la dame de leur pensée. Chacun respectait ce déguisement que personne n'ignorait. Une femme pouvait mieux comprendre ces singulières galanteries platoniques, et pourtant Mme d'Aulnoy restait fort surprise devant les extravagances de ces amoureux extatiques, de ces « caballeros embebecidos (1) ». Elle oubliait qu'elle était dans la patrie de don Quichotte.

Mais la patrie de don Quichotte est aussi celle de Sancho Pança. Les désirs les plus grossiers ne manquaient point à la fin du XVIe siècle d'y côtoyer les plus pures extases. Les grandes dames laissaient monter vers elles un culte très éthéré. Mais leurs amoureux ne se contentaient point de ces sortes de dévotions, et ils trouvaient dans les rues ou sur les places des femmes plus faciles qui acceptaient des hommages d'une autre nature. Celles-là ne craignaient pas de se faire payer très cher des amours qui n'avaient plus rien d'imaginaire. Déjà le nonce Borghèse et notre Brantôme nous avaient parlé des dames qui, sous l'austère Philippe II, promenaient sur le Prado ou sur les rives du Manzanarès des cœurs prêts à s'ouvrir en même temps qu'une bourse. Les satiriques

(1) Cf. Bertaut (*Journal du voyage d'Espagne*), à la date du 16 octobre : « Ce que je remarquai de plus extraordinaire fut qu'il y avait auprès des Dames du palais quantité d'hommes couverts qui n'ôtèrent pas même leurs chapeaux quand Monsieur le Maréchal entra. Je croyais d'abord qu'ils fussent tous Grands d'Espagne ; mais on me dit que chaque Dame pouvait dans ces jours-là solennels donner place à deux galants qui pouvaient se couvrir devant la Reine même. Et la raison qu'ils m'en donnèrent fut qu'on les jugeait être *tan Embebecidos*, comme qui dirait si enivrés de la vue de leurs Dames, qu'ils n'ont point d'yeux que pour elles et ne voient rien de ce qui se fait devant eux. »

espagnols Barbadillo, Quevedo et Zavaleta se sont bien gardés de contredire leurs affirmations. Ils ne les ont que trop justifiées par leurs satires plus précises. La vie espagnole était loin d'avoir de leur temps les couleurs sombres et farouches avec lesquelles on l'a si souvent peinte. Sans parler des folies du Carnaval et des foires extraordinaires, que de divertissements privés où régnait la plus grande liberté! C'étaient, tous les jours, dans le parc de l'Alcazar ou dans la « Casa de Campo » des goûters en plein air et des promenades en voiture. Les courtisans qui chevauchaient à la portière des carrosses n'étaient pas toujours célibataires, et ils se ruinaient quelquefois pour payer ce luxe à quatre roues. Si quelque honnête femme traversait avec son mari ces sortes de fêtes, Sommerdyck remarquait qu'à peine elle osait lever les yeux de la terre. La nuit, c'était le Prado qui devenait le rendez-vous élégant. Sous les allées sombres, des femmes passaient enveloppées dans leur mante, et, comme des comédiennes sur la scène, à peine laissaient-elles entrevoir un œil, noir souvent, et bleu parfois, mais toujours plein de lumière. Voilà les héroïnes pour lesquelles on se battait et on se tuait. Et s'il faut bien en parler, c'est que plus d'une fois la comedia leur a ouvert ses portes (1). Les femmes honorables n'avaient certainement pas alors l'habitude de se faire payer des toilettes et des voitures. Ce n'est pas à elles qu'auraient songé à s'attaquer toutes ces entremetteuses dont la lignée est si nombreuse depuis la fameuse Célestine, et, quand les valets de Lope ou de Mirademescua mettent en garde leurs maîtres

(1) Cf. par exemple, la Gerarda de la *Discreta Enamorada* de Lope.

contre des amours qui en veulent à leur bourse, ils ne songent pas assurément à celles qui ne peuvent pas se vendre.

Mme d'Aulnoy qui arrivait en Espagne toute pleine des coutumes françaises s'étonnait de voir toujours enfermée ce qu'elle appelait « la plus belle et la plus aimable partie de Madrid », les dames et les demoiselles, et elle constatait que, depuis l'âge de douze ou treize ans, hommes mûrs et jeunes gens reportaient toutes leurs ardeurs sur une toute autre espèce de femmes. Mme d'Aulnoy comprenait parfaitement qu'un Espagnol fût en chair et en os comme un Français, mais elle ne pouvait concevoir qu'il eût pour les objets coûteux de son unique divertissement les mêmes respects et la même courtoisie que pour une souveraine. C'est qu'avant tout il était amoureux de l'amour, c'est qu'il se ruinait, non pas pour un simple désir, mais pour l'enivrement de son imagination exaltée. Nous sourions aujourd'hui de l'étrange passion du chevalier de la Manche pour cette Dulcinée qui ne devait son son charme qu'à lui-même. Cette peinture n'est pourtant pas une caricature. Les hidalgos qui applaudissaient Lope se reconnaissaient dans ses héros. La comedia ne faisait que poétiser et idéaliser le rêve qu'ils cherchaient à vivre. Une femme qui passait sur le Prado, avec une mante sur son visage, éveillait aussitôt dans leur âme une curiosité qui devenait vite un mystérieux enchantement. Il n'en fallait pas plus pour qu'elle pût leur demander leur épée aussi bien que leur bourse, et ils lui étaient reconnaissants de leur procurer l'occasion des plus romanesques équipées.

Entre les princesses qui n'acceptaient que la

plus dévote des courtoisies et les femmes qui venaient en foule à Madrid vendre très-cher un peu d'illusion, il y avait place pour les dames simplement nobles, pour les demoiselles qu'on épousait. Celles-là ne franchissaient guère le seuil de leur foyer, et la plus étroite surveillance s'exerçait sur elles. Pourtant, si recluses fussent-elles, elles avaient leurs minutes et leurs jours de liberté. La nuit, elles pouvaient se glisser à la grille de leur fenêtre et écouter, pour se la rappeler longtemps, la première parole du chanteur aimé. Le jour, l'Eglise leur offrait souvent une occasion de sortir et d'échanger avec celui qui se trouvait là, comme par hasard, pour leur offrir de l'eau bénite, un mot furtif ou tout au moins un rapide sourire. Et puis, et surtout les fêtes religieuses leur fournissaient parfois d'aimables divertissements où se nouaient d'amoureuses intrigues. Saint Jacques et sainte Anne ont permis à plus d'un regard d'exprimer un désir, à plus d'une bouche de laisser échapper une promesse ou un consentement. Mais le grand patron des amoureux d'Espagne était sans conteste saint Jean. La nuit de sa fête allumait des feux de joie dans les plus petits villages comme dans les plus grandes cités. Alors tous les verroux se tiraient, toutes les portes s'ouvraient, et, jeunes filles, mariées ou veuves, toutes allaient en foule chercher à la campagne une illusion d'indépendance et de bonheur. Dans la confusion de la fête, que d'aimables galanteries, que d'enivrantes déclarations! Tant pis si on les écoute trop, tant pis si les jalousies ou les soupçons s'éveillent ; on aura joui d'une nuit divine, et la mort même est douce quand les étoiles vous ont souri. On

ouvre donc sans réserve son oreille aux chansons, et on s'emplit l'âme de cette musique d'amour. Les jeunes filles reconnaissent la voix qui chante. Elles se rappellent et elles espèrent. Si le doute les inquiète, elles invoquent le saint ; suivant la superstition populaire, elles jettent à minuit un blanc d'œuf dans un verre d'eau, et elles regardent anxieusement s'il se transforme en une espèce de navire. Saint Jean sait faire de plus grandes transformations. Il sait troubler les âmes et y faire germer les plus fidèles amours. Et voilà pourquoi ses fêtes jouaient un si grand rôle dans la comedia comme dans la vie.

L'Espagne d'aujourd'hui a perdu beaucoup de ses vieilles coutumes. Allez assister pourtant à quelque « romeria » à la campagne en l'honneur de la Vierge ou de saint Eugène. Vous n'y trouverez plus la « manola », mais elle a une fille, la « gata », et si la fille ne vaut pas la mère, elle porte encore avec grâce le costume héréditaire. Sous la mantille attachée à son chignon, sa figure brille provocante, tandis qu'elle drape son « manton de Manila » au-dessus du mouchoir qui pend négligemment à sa ceinture. Il faut voir, après la griserie des bals partout improvisés, après le concours de danses ou de châles, les sourires qui fleurissent sur les lèvres savoureuses, qui disparaissent un moment derrière le battement des éventails, et qui reparaissent enfin dans la joie des admirations soulevées. De très nobles personnes assistent à la fête. Les parents d'ailleurs et les maris n'y manquent point. Mais dans la liberté des danses comme dans l'éclat des yeux on devine une joie extraordinaire, celle des galants du temps jadis lorsqu'ils voyaient de plus

près l'objet de leur culte, celle des dames d'autrefois quand elles échappaient enfin à leur réclusion, en l'honneur d'un saint très bienfaisant puisqu'il leur permettait de se faire belles pour un regard aimé.

Princesses courtisanes et bourgeoises nobles, toutes, à des degrés divers, elles inspirent et favorisent des passions et des cultes où l'imagination garde toujours la plus grande place. Et voilà pourquoi toutes elles ont passé de leur demeure sur la scène. Leurs amoureux, si nous en jugeons par les documents les plus divers, ne diffèrent pas beaucoup non plus des héros de la comedia. Ce sont toujours des grands seigneurs, des fils de famille ou de nobles aventuriers. La vie qu'ils mènent est aussi celle qu'ils applaudissent au théâtre de la Croix ou du Prince. Nous en avons la preuve dans plus d'un témoignage contemporain. Parcourez les « *Avisos* » de Cabrera de Córdoba ou de Pellicer, et vous vous demanderez souvent si vous lisez un journal ou si c'est un programme de comedia. Les gazettes manuscrites de Gascon ou les mémoires de Matias de Novoa vous donneront la même impression. Ce ne sont que défis et duels souvent meurtriers. Des valets et des servantes échangent, non sans péril, les amoureux messages de leurs maîtres. Des dames voilées arrêtent des caballeros pour leur demander la protection de leur épée ou l'abri de leur domicile. Des amis se compromettent pour éviter à leurs amis des jalousies sanglantes. Des cavaliers suivent au galop des voitures où, à travers la portière, ils ont vu un œil briller. Ils ramènent leur cape sur leur visage, et, suivis de leurs valets, ils ne se gênent point pour troubler quelque

sérénade. Si le « galan » ne porte pas d'épée, ils se contentent de le rosser quelque peu ; s'il est noble, ils risquent leur vie pour une femme qui leur est souvent indifférente. Et toutes ces querelles, et tous ces scandales ne sont point des inventions et des fantaisies de journaliste. Leurs auteurs s'appellent : comte de Saldaña et duc de Maqueda y Nájara. Grands seigneurs et poètes se rencontrent dans les mêmes folies, et les vers de Villamediana ne le dispensent pas de tirer son épée comme un marquis de Barcarrota (1). Voilà ce que deviennent dans la rue ces courtisans qui, dans le palais du roi, gardent devant les grandes dames la plus religieuse des extases. Ils sont, de jour, des amoureux très graves qui se font une étiquette de leur culte imaginaire. Ils se réveillent la nuit enragés batailleurs, épris par mode de la première qui passe, et duellistes par point d'honneur.

Quand la rue n'est pas troublée par leurs exploits, elle ne manque pas pourtant de guitares et de querelles. Voici venir les étudiants et les rodomonts. Madrid les attire parce qu'elle dispose de toutes les places. Quelque frais émoulu d'une Université, baignée par les eaux du Tôrmes ou du Henares, désire-t-il un emploi dans les Eglises ou les tribunaux d'Europe ou d'Amérique ? Il faut bien qu'il fréquente les rives du Manzanarés, puisque c'est là seulement qu'il peut trouver les recommandations et les appuis nécessaires. C'est là aussi que les soldats licenciés peuvent se reposer de leurs campagnes de Flandre ou d'Italie, et

(1) Il est bon de se rappeler que Gongora eut son duel, que Lope fut forcé de s'enfuir à Valence pour avoir blessé son adversaire, et qu'en 1611 Quevedo se réfugia en Italie après avoir tué un homme qui souffletait une dame.

se préparer un grade plus important pour leur retour à l'armée. En attendant le poste convoité, tous ces jeunes gens et ces aventuriers brûlent leur activité en fêtes et en folies. Les sérénades et les coups de couteau ne sont pas rares aujourd'hui dans le Midi de l'Espagne. On ne les comptait pas à Madrid au temps de Lope de Vega, et quand les étrangers voulaient faire ce calcul, ils arrivaient à des résultats étonnants. Madame d'Aulnoy ne craignait pas de fixer comme moyenne le chiffre de cinq cents par nuit. La justice avait beau intervenir pour réprimer les excès et les homicides. Elle était impuissante à arrêter les disputes et les scandales. Il y avait entre tous ces ferrailleurs la plus forte des ententes, celle qu'on accepte parce qu'on peut en avoir besoin Les plus compromis trouvaient presque toujours le moyen de s'échapper, et ceux qu'on prenait ne guérissaient pas les autres, puisqu'au contraire ils se glorifiaient d'avoir sacrifié leur intérêt à leur honneur. Aussi les Eglises étaient-elles remplies tous les jours par ces donneurs d'eau bénite et de rendez-vous, et toutes les nuits les rues résonnaient de la musique des chansons et du cliquetis des épées. Parfois une plainte s'élevait. Et c'était un mourant qui, après avoir tiré son chapelet, demandait un prêtre pour recevoir sa confession. La justice arrivait enfin, et d'ordinaire ne trouvait plus qu'un mort. Voilà l'existence que s'imposait comme une mode inviolable, un devoir sacré la jeunesse bruyante qui accourait à Madrid. Ne semblait-elle pas toute faite pour s'adapter au drame ?

Les obstacles qu'elle rencontrait ne faisaient que la rendre plus savoureuse. Certes, il y avait

dans l'Europe d'alors, et il y aura toujours, quoique plus rares, des meurtres causés par la vengeance et par la jalousie. Mais l'Espagnol du XVIIe siècle, héritier des traditions héroïques et chevaleresques, les avait transformées et exagérées au contact des Maures dans l'ardente fournaise de son imagination. Il s'était ainsi donné une religion farouche dont les dogmes étaient acceptés sans réserve, et mis en pratique sans l'ombre d'une hésitation. C'était la religion du point d'honneur. Elle imposait à ses fidèles le devoir absolu de ne supporter aucune diminution de leur dignité, et de suivre leur idéal jusqu'au bout, dussent-ils renverser sur leur passage les plus légitimes obstacles. Elle était à la fois magnifique et odieuse, sublime et inhumaine. Tout homme qui portait une épée devait la mettre au service de la première femme venue qui se trouvait en quelque péril. Sans lui demander son nom et sans lever son voile, il mettait entre elle et ceux qui la poursuivaient l'éclair d'une lame nue. L'hôte qui frappait à sa porte devenait partie intégrante de sa maison et de son honneur, et, tant qu'il était sous son toit, fût-il son plus mortel ennemi, il n'avait pas de plus forte obligation que de lui éviter le plus léger risque. L'un des siens recevait-il une injure ? Il s'élançait de son logis et n'y revenait qu'après avoir lavé l'offense dans le sang. Une parole ou un geste l'atteignait-il dans son orgueil ? Sans attendre une explication, il tirait son épée et cherchait sa vengeance. Le duel n'est pas alors en Espagne comme en France une manie de grands seigneurs. Il est la manifestation ordinaire de la dignité individuelle. Ses règles sont des articles de catéchisme, on y croit comme à Dieu même, et l'on imagine

toute une casuistique pour les mettre d'accord avec la morale chrétienne qu'elles violent ouvertement. Quand D. Geronymo de Urrea écrit en 1566 son *Dialogue du véritable honneur mititaire*, il essaie de le concilier avec la conscience. Et sans doute il n'y réussit que par d'abominables sophismes, mais ces sophismes ont force de loi.

Et que de crimes ils ont justifiés ! Ce n'est pas seulement le mari qui doit faire œuvre de justicier. Le père et le frère sont responsables de la fille et de la sœur, et leur honneur exige le plus effroyable châtiment. Il n'est même pas besoin d'une faute réelle pour qu'une tache rejaillisse sur l'honneur et demande une sanglante réparation. Le moindre soupçon y suffit. « Que de filles et de femmes, s'écrie le maître de camp D. Diego Xaraba (1), meurent de mort violente et secrète, frappées par la main de leurs maris, de leurs pères ou de leurs parents, au moindre bruit fâcheux qu'il faut faire rentrer sous terre ! » Il est facile d'illustrer ces paroles avec des exemples précis. Pellicer et tous les autres auteurs de relations contemporaines nous en ont rapporté d'innombrables. Les plus obscurs personnages tiraient leur poignard pour le plus léger doute et l'enfonçaient dans une poitrine chérie. Les plus vindicatifs se faisaient une cruelle réputation d'honneur avec les plus effrayantes barbaries. Le capitaine Diego de Urbina imagina de noyer en pleine mer sa femme et son amoureux. Mais le plus sauvage de tous fut encore ce fameux échevin de Cordoue qui, dans sa fureur, n'ensanglanta pas seulement le lit conjugal, mais

(1) Estado de matrimonio, apariencia de sus placeres, evidencia de sus pesares. (Nápoles, 1675.)

égorgea tous ses serviteurs, et n'épargna même pas son chien, son perroquet et son singe.

Si de telles mœurs offensaient l'humanité, elles n'en étaient pas moins favorables au drame. Elles lui préparaient ses meilleurs éléments. Tous ces duels et tous ces meurtres lui fournissaient la plus tragique des matières, et tous ces dangers suspendus sur la tête des amoureux faisaient naître les situations les plus émouvantes. Quelque liberté n'était possible que dans des fêtes religieuses ou dans des circonstances extraordinaires. C'était le meilleur moyen de donner aux désirs surexcités une force que ne pouvait connaître la vie molle et facile de la voluptueuse Italie. Tous les obstacles entassés permettaient et justifiaient toutes les ruses. Quand la comedia reprend, sans jamais s'en lasser, le sujet d'*El Mayor imposible*, quand elle nous montre la femme trompant une incessante surveillance, elle ne nous fait point sortir de la réalité espagnole. Comment nous étonnerions-nous de voir si souvent des jeunes filles rendre secrètement visite à celui qu'elles aiment ? Elles savent que pas une seconde leur honneur ne risquera d'être en péril, puisqu'il repose sur celui d'un caballero. La comedia, bien entendu, a idéalisé toutes ces coutumes, mais elle ne les a point travesties. Elle leur a donné une force plus poétique. Et voilà pourquoi de toutes ces intrigues ne se dégage pas seulement un intérêt de curiosité ou une peinture pittoresque d'une époque particulière ; on y voit aussi se tendre les éternels ressorts du drame.

Lisez une comédie de Plaute ou de Térence. Pourquoi, si vous parcourez ensuite une pièce quelconque de Lope, êtes-vous aussitôt saisi d'une

émotion autrement pénétrante? C'est que chez l'amoureux antique vous ne surprenez guère qu'un emportement de jeunesse, un désir qui cherche à se satisfaire. Chez le « galan » espagnol s'allume une passion plus ardente et plus profonde, bouillonne une source inépuisable de douleurs et de joies, de bonheurs infinis et de cruels tourments. L'amour, le divin et terrible amour, voilà le grand ressort de la comedia. Et comme il l'est aussi de la vie humaine, les héros de Lope en lui obéissant avec des larmes et des extases prenaient la meilleure route pour arriver à notre cœur. Qu'y avait-il donc d'original et de dramatique dans la conception qu'ils s'en faisaient ou plutôt qu'ils vivaient sur la scène ? Ecoutez-les parler, qu'ils s'appellent Roberto ou Octavio, don Lope ou don Fernan. Leur amour est d'abord une fièvre et une folie. Ils l'offrent avec toute la fougue de leur imagination, avec une fureur de se donner qui n'arrive jamais à se satisfaire. Les plus romanesques équipées suffisent à peine à leur procurer l'illusion qu'ils se montrent dignes d'un sourire ou d'un baiser. Toutes les marques du plus profond respect, de la plus pure ardeur, ils les prodiguent à celles qu'ils nomment tour à tour leurs reines et leurs sœurs. A les entendre, ce n'est pas une femme qu'ils aiment, c'est un idéal qui réclame des cultes et des adorations. Ils sont les dignes enfants de l'Espagne chevaleresque, ils sont les frères des « caballeros embebecidos » du palais royal.

L'Italie avait connu, elle aussi, un amour spiritualisé, et Lope en trouvait la peinture dans la *Vita Nuova* de Dante ou dans les *Triomphes* de Pétrarque. La passion s'y élève au-dessus

d'elle-même. Elle ne consiste pas à satisfaire, mais à tuer le désir. Elle ne s'attache pas tant à une personne déterminée qu'à l'idée dont elle enveloppe l'être d'élection où elle a mis toutes ses espérances, présentes et futures. Pour Pétrarque, la chasteté triomphe de l'amour, et, à travers la mort moins forte que la renommée, au delà du temps qu'efface l'éternité, elle mène l'homme jusqu'au ciel où s'accomplit sa béatitude. Cet idéalisme ne convenait guère au drame. Celui que cultivent les héros de la comedia est plutôt une exaltation du désir qu'une élévation de la pensée. Il est l'élan fougueux des activités qui ne se contentent pas de poursuivre une illusion ordinaire, il est la griserie des âmes qui ne placent si haut l'objet de leur culte que pour se sentir plus grandes elles-mêmes. Voilà pourquoi Lisardo peut voir sept nuits de suite Diana dans son oratoire, et ne lui offrir chaque fois que les plus respectueux des hommages (1). Voilà pourquoi les indifférences et les mépris deviennent les causes ordinaires des plus violentes passions (2). Au fond de toutes ces amours, il y a surtout un extraordinaire amour-propre. Et toutes les aventures où il s'élance, toutes les galanteries où il ne semble se supprimer qu'à force de se surexciter, sont pour lui les plus délicieuses des caresses. Il faut toutes ces folies à son ardeur. Ne nous laissons point étonner par les imaginations des héros de la comedia. Elles ne sont point contre nature, car elles ont de tout temps enchanté les âmes vraiment éprises. Puisqu'elles exaltaient et épuraient l'a-

(1) *El mayor imposible.* Lope.
(2) Cf Lope : *Mas pueden los celos que amor, Los Milagros de desprecio, El desprecio agradecido, La despreciada querida*, etc. etc.

mour, elles élevaient le drame au-dessus de la farce et de l'« entremes ». Derrière les complexités superficielles de l'intrigue, elles laissaient entrevoir des sources plus hautes et plus profondes d'émotion.

Il ne faut pourtant pas, pour qu'un amour plaise au théâtre, qu'il reste une pure griserie de l'imagination. Sous cette forme subtile, il peut enchanter en un roman, il n'arrive pas à faire vibrer un public. Mais les héros de la comedia ne s'en contentent point. Ils ont toutes les fureurs jalouses que les Maures ont infusées dans le sang de leurs ancêtres. Ils ont toutes les ardeurs brutales des courtisans et des aventuriers qui promenaient dans Madrid leurs scandales nocturnes. Que Lisardo laisse échapper devant Lisena travestie une parole de désir qui monte vers sa rivale Gerarda (1), et la jeune fille éprouvera une insupportable brûlure qui vient de la chair et non point de l'âme. Cette jalousie, que les « damas » connaissent, devient chez les « galanes » un emportement qui ne se calme que dans le sang. Ils voient sur la bouche de l'aimée le baiser que d'autres peut-être cueilleront, et cette idée trouble leurs yeux, et ils s'élancent l'épée à la main. Qu'au contraire le regard chéri se pose sur eux lentement et longuement, alors les plus éclatantes images leur viendront aux lèvres. La nature sera impuissante à exprimer leur passion, et toutes ses fleurs et toutes ses étoiles ne pourront pas dire les couleurs et les lueurs qu'ils savourent sur le visage qui se penche à travers les barreaux de la fenêtre. Mais leurs lyrismes ne traduisent pas seulement les

(1) *La Noche Toledana.*

élans de leur âme, et l'on voit bien, sans même écouter les plaisanteries de leurs valets, que leurs sens parlent à travers leurs métaphores. (1) Le désir s'exprime aussi dans la commedia italienne. Mais que son langage est différent ! C'est une volupté perverse, c'est un raffinement qui ne recule pas devant les plus libres allusions. Les femmes de l'Arioste, de d'Ambra ou de Secchi, nous ont montré un goût subtil pour les ruses ingénieuses, et leur personnalité ne s'affirmait guère que par le nombre et la variété de leurs tromperies. Les héroïnes de Lope sont d'ordinaire des jeunes filles, et si, comme la Fenisa de la *Discreta Enamorada*, elles savent imaginer d'assez jolis détours pour se faire embrasser, leur désir est plus pur parce qu'il est plus simple. Elles ne sont point des rouées éprises de caresses interdites. Elles aiment avec leur corps comme avec leur âme, et c'est pourquoi leur amour est naturel. Il ne risque pas d'ailleurs de n'être qu'un caprice des sens, puisqu'à le satisfaire, elles risquent par fois leur vie. Ceux qui essaient de le leur inspirer et qui y parviennent, n'ont pas moins de dangers à courir. Leurs sérénades leur coûtent cher souvent, et sur leur tête est suspendue l'épée d'un père ou d'un parent. Cette menace relève et ennoblit les plus grossières passions, et elle met l'inquiétude du drame là où la commedia italienne ne montrait que les curiosités voluptueuses de la nouvelle.

Un amour où les élans les plus purs et les plus extravagants côtoient les ardeurs les plus précises

(1) Cf. la manière dont le comte de Belflor abuse de Fenix dans *Obligados y ofendidos* de Rojas. — Cf. encore *La Traicion busca el Castigo* de Rojas (Journée II, scène 1).

et parfois les plus brutales, une passion qui prend l'homme par la tête et par les sens, voilà qui apparaît pour la première fois dans le théâtre moderne avec la comedia espagnole. L'idéalisme de Pétrarque ne s'était jamais mêlé sur la scène italienne avec la volupté de Boccace. Les folies les plus romanesques et les désirs les plus violents se rencontrent chez les héros de Lope comme dans l'âme de ses spectateurs. Parce qu'elle était toute pleine du génie espagnol et de la vie contemporaine, la comedia pouvait fondre de pareils contrastes. Elle était sûre d'être comprise du public auquel elle s'adressait. Et, comme au lieu de restreindre l'amour, elle l'élargissait ; comme elle l'épurait sans rien lui enlever de sa violence naturelle ; comme elle n'en faisait pas seulement une passion imaginaire ni une simple volupté, elle retrouvait le grand ressort du drame, et elle jetait des lueurs sur l'obscurité de l'âme humaine.

Mais ces lueurs étaient encore trop rapides et trop superficielles. Les héros de Lope s'éprennent trop vite et trop facilement de la première femme qui éveille leur curiosité ou leur désir. Au premier regard, leur imagination s'exalte ; elle leur représente des perfections qu'ils ont à peine entrevues. Ils se grisent de paroles. La musique de leurs lyrismes les enivre, et ils sont prêts à toutes les folies pour satisfaire une passion qu'ils croient absolue et éternelle. Un tel amour manque de profondeur. Aussi n'a-t-il pas pour lui la durée. Lisardo s'en va tout plein du souvenir de Lisena (1). Deux étrangères, la maîtresse et sa servante,

(1) *La Noche Toledana.*

passent sur sa route ; la courtoisie engage une conversation qui tourne tout de suite en une véritable déclaration. Ces changements brusques ne sont rares ni chez Lope ni chez ses disciples. Que d'intrigues où il suffit d'arriver à propos pour conquérir un cœur qui s'était déjà presque donné (1)! Que de dénouements où le « galan » abandonne une première inclination pour en suivre une seconde, et offre joyeusement une main qu'il avait promise à une autre (2). C'est le grand défaut de la comedia espagnole ; elle ne donne que des indications. Elle esquisse un caractère ou un sentiment sans jamais le pousser jusqu'au bout, et elle va se perdre dans des complications d'intrigue qui risquent d'étouffer ou de cacher sa véritable originalité. Il appartiendra à d'autres de faire fleurir les germes qu'elle contenait. Mais il faut lui reconnaître le mérite d'avoir su parfois chercher le drame à sa véritable source, dans la peinture d'un amour où il entrait un peu de toute l'âme humaine.

C'est encore le drame même qu'elle atteignait dans son essence, lorsqu'elle faisait passer sur la scène les idées et les situations qu'engendrait le point d'honneur. Aucune religion n'est plus propre au théâtre que celle de la dignité personnelle, et l'Espagne d'alors la poussait, nous l'avons vu, jusqu'aux pires extravagances. Se dresser contre

(1) *El Llegar en ocasion* ou *La ventura sin buscalla* de Lope.

(2) Les héroïnes de la comedia s'aperçoivent parfois des dangers d'un amour trop vite éclos. Ecoutez la Fenisa de Moreto *(Lo que puede la aprehension* 1, 1) : « L'amour né à la vue d'un objet divin qui charme la volonté ne peut être qu'une inclination violente et qu'un instinct... Il faut que la volonté exige des preuves avant de risquer un danger, il faut qu'elle réclame de nombreuses garanties avant de s'abandonner à l'amour parfait, à celui qui ne trouve l'oubli qu'avec la mort. »

tous les obstacles, imployable, aller où l'on veut avec un sombre entêtement, à travers tous les dangers, et dédaigneux de la mort, il y a dans cette lutte et dans cette marche des sources vives d'émotion tragique. Lope le sentait bien quand il écrivait dans son *Arte Nuevo* que les péripéties où l'honneur est en jeu émeuvent le plus fortement et le plus sûrement l'âme du public entier. Aussi, princes ou simples nobles, tous ses héros conforment-ils leurs paroles et leur attitude à cette morale conventionnelle qui imposait alors ses règles à tous ceux qui portaient une épée. Loin de protester contre elle, ils lui donnent plus de force en l'exprimant en des vers de la plus mâle poésie, et, pour mieux l'élever et l'idéaliser, ils la poussent jusqu'aux plus cruels excès. Le premier devoir pour eux est d'aller jusqu'au bout de leurs résolutions, dont ils sont seuls juges (1). Aspirent-ils au pouvoir? Tout leur est permis pour y arriver. C'est la maxime qu'Antonio Henriquez Gómez développe dans son «Engañar para reinar.» Notre grand Corneille en saura profiter. Sont-ils fils, frères ou maris? Tous ces mots entraînent pour les héros de la comedia de terribles responsabilités et d'effrayantes obligations. La moindre tache à leur réputation exige une immédiate vengeance. Et cette tache qu'une femme a jetée sur leur nom

(1) Qu'ils se trompent ou non, une fois engagés, ils ne doivent plus reculer. Rien n'est plus caractéristique sur ce point que la réponse du comte Orgaz à Peranzules qui, dans *Las Mocedades del Cid*, vient, de la part du roi, lui proposer un arrangement : « L'affaire terminée, nous resterons tous deux, lui, son honneur rapiécé, et moi mon honneur déchiré. Un homme brave et vertueux doit toujours tâcher de bien faire ; mais s'il tombe dans une erreur, il faut qu'il la soutienne et non qu'il la répare. »

ne vient pas toujours d'une faute réelle. Il suffit d'une rumeur, d'une calomnie. On ne punit pas une offense véritable, mais l'opinion qui s'en est répandue. Le châtiment ne peut qu'être extrême, car l'outrage fait à l'honneur demande toujours du sang quand un mariage ne peut le réparer. Quelquefois il doit tomber sur vos meilleurs amis, et sur des innocents que de fatales circonstances ont mêlés à des événements d'où le soupçon a jailli. Le devoir n'en est pas moins le même. Quand on ne peut pas se servir du fer, il n'est pas interdit de recourir au poison. Car, pourvu qu'on se venge, il n'est rien de honteux.

L'honneur, enfin, peut imposer des obligations contradictoires. Un homme vient de vous sauver la vie, et ce même homme, quand il vous dit son nom, est aussi celui qui, pour protéger la fuite d'une femme, a tué en duel votre frère. Votre reconnaissance vous force à le fuir, parce que vous ne pourrez plus le rencontrer sans exiger de lui une sanglante réparation. Mais qu'une occasion se présente de le délivrer de la mort à votre tour ? Vous la saisirez avec empressement, et enfin, quitte envers lui, vous pourrez l'égorger sans remords, et votre honneur sera sauf. Voilà les enchaînements de services et de vengeances que nous présentent successivement Lope et ses disciples et qui viendront tous se réunir et s'exagérer encore dans une comedia de Rojas dont le succès sera grand sur notre scène (1). Avec les paroles de leurs principaux personnages, on pourrait écrire un véritable code du parfait caballero. Et tous ses articles se résumeraient en celui-ci

(1) *Obligados y Ofendidos.*

qui les contient tous : « Quel que soit l'offenseur, s'il n'est pas le roi auquel on a juré fidélité, (1) vengeance, vengeance immédiate, vengeance secrète si l'affront fut secret, vengeance par tous les moyens, par son fils si l'on est trop vieux, et, si l'on est sans appui, par des assassins soudoyés, mais vengeance toujours, vengeance quand même. »

Il y a aussi un code d'honneur pour les femmes. Et ses règles sont à la fois terribles et subtiles. Quant les héroïnes de la comedia sont mariées, leur devoir est d'une effrayante simplicité. Elles ne doivent pas supporter un mot qui puisse paraître une atteinte à leur vertu farouche, et, si ce mot est monté jusqu'à leurs oreilles, elles doivent offrir leur vie à leur époux pour laver cette souillure qu'elles n'ont pu éviter (2). Mais, d'ordinaire, ce sont des jeunes filles qui apparaissent sur la scène, et, tout en gémissant, les plus loyales acceptent l'horrible situation qui leur est faite. Elles peuvent enlever l'honneur, et même sans le vouloir, à ceux qui sont responsables d'elles, et elles ne peuvent pas toujours le leur rendre. Quand le moyen s'en présente pourtant, elles ne le discutent pas, alors même qu'il brise leur cœur. Elles refoulent leurs larmes et tendent une main résignée. L'autorité d'un père ou d'un frère s'exerce légitimement sur elles. Pourquoi n'auraient-ils pas le droit de les tuer, puisqu'ils peuvent mourir pour venger la plus légère imprudence de leurs amoureux ? Aussi n'ignorent-elles point ce qu'elles

(1) Cf Lope : *La Estrella de Sevilla* et *Del Rey abajo ninguno* de Rojas.

(2) Cf. « Garcia del Castañar » de Rojas.

risquent, quand elles s'abandonnent à leur passion. Aussi y apportent-elles les exigences les plus délicates. On ne les mérite que par des soumissions assez humbles pour satisfaire un orgueil qui a consenti à s'abaisser. Il faut qu'elles sentent un esclave dans l'homme qui se réveillera tyran. Elles veulent être certaines que c'est bien elles qu'on aime, et non point un charme particulier qu'un hasard pourrait leur enlever. Fenisa, qui se sent attirée vers le duc de Milan, ne consent point à le lui dire avant d'avoir la certitude qu'il n'est pas seulement épris de sa voix troublante (1). Elle tient à savourer d'abord ses inquiétudes et ses angoisses comme autant d'hommages et de caresses. Elle s'assure ainsi que sa force d'attraction lui vient non pas des séductions de son chant, mais de sa propre personnalité qui consiste dans son genre de beauté. La beauté, voilà l'honneur des « damas » ; elles ne supportent pas qu'on la discute, et elles cherchent à punir le mépris de ceux-là même dont elles ne veulent pas. La duchesse de Parme consent à prendre le nom de Fenisa pour se venger par ses coquetteries du duc de Milan, et pourtant elle ne l'aime pas, puisqu'elle lui préfère Carlos (2) ; mais elle se fait un point d'honneur de ne pas permettre une indifférence (3).

Tous ces efforts dépensés pour faire triompher l'idée qu'on s'est faite de sa dignité aboutissent parfois à des résolutions absurdes. Mais en revanche, quand elle est bien placée, cette exal-

(1) *Lo que puede la aprehension* de Moreto.
(2) *Lo que puede la aprehension* de Moreto.
(3) Cf. Pour l'étude d'un tel sentiment toutes les comedias qui roulent sur un thème analogue à celui de « *Los milagros del desprecio* ».

tation du sentiment personnel s'enveloppe d'une étrange poésie et d'une merveilleuse grandeur (1). Il n'est pas de plus beau spectacle que celui d'une âme qui va où luit sa lumière et se consume en une fièvre d'héroïsme. Quel que soit le cadre, mythologique, légendaire ou contemporain que la comedia leur donne, tous ces personnages qui suivent sans discuter la loi qu'ils se sont imposée, s'avancent avec la plus fière allure vers le bonheur ou vers la mort qui les attendent à la fin. « Contre la valeur, il n'y a pas d'infortune. Dans la plus extrême misère, il reste toujours un remède, la surexcitation de sa propre activité. » Voilà les maximes que parfois la comedia prend pour titres (2), et qui toujours sont gravées dans le cœur de ses héros. C'est la poésie même de la volonté qu'introduit au théâtre la conception espagnole de l'honneur.

Et c'est en même temps le plus puissant ressort d'action. Le roman se complait en une étude lente et minutieuse des ravages qu'une passion peut causer dans une âme humaine. Il ne sort pas de son rôle quand il nous montre la personnalité se désagrégeant peu à peu au choc des circonstances extérieures. Le drame, lui, vit de luttes et d'efforts ; il nous présente la bataille d'une volonté contre des obstacles intérieurs ou extérieurs qui l'écrasent, ou qu'elle domine. Quand Bernardo de Cabrera (3) ou Don Lope de

(1) Si l'on veut voir jusqu'où peut aller la magnanimité et quel héroïsme sublime inspire le sentiment de l'honneur, il faut relire l'admirable comedia d'Alarcon, *Ganar Amigos*. Tous les personnages y font assaut de bravoure et de générosité.

(2) Lope. *Contra valor no hay desdicha* ; Moreto. *Primero es la honra*.

(3) Mirademescua: *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabiera*

Cardona (1) voient s'abattre sur eux les plus injustes rigueurs de la fortune, ils n'en portent pas moins haut la tête, et, qu'ils succombent ou qu'ils triomphent, ils ne nous en ont pas moins fait vivre en plein drame. Blessé ou seulement menacé, le point d'honneur exige une réparation par tous les moyens, et, tandis qu'ils lui obéissent, les héros de la comedia soulèvent en notre âme les plus tragiques émotions. Les uns s'élancent à travers le monde à la poursuite de l'insulteur. Les autres se travestissent et acceptent les metiers les plus vils (2) pour assurer leur vengeance. Tous déploient la plus âpre des énergies à maintenir intact leur orgueil imployable. Ils n'acceptent pas qu'un autre se charge de leur offense, tant que l'âge leur laisse quelque force. On ne peut se venger que par soi-même. Soi, soi tout seul contre tous les autres, s'il le faut; voilà la règle suprême. En est-il une autre qui puisse soulever l'homme en un plus bel élan? En est-il une autre qui puisse mieux nous plonger en plein drame?

Si l'honneur est un admirable ressort d'action, il peut aussi quelquefois se tendre jusqu'à dépasser le but. L'exaltation de la volonté aboutit dans la comedia à une espèce de fanatisme forcené. A force de vouloir se dresser au-dessus de la nature humaine, on finit par en sortir. Au lieu d'un personnage dramatique, on ne rencontre plus qu'un énergumène et des gestes de fureur froide. D'admirables combats pourraient s'engager entre l'idée de l'honneur et les sentiments les plus forts,

(1) Lope: *Don Lope de Cardona*.
(2) Gaspar de Aguilar: *La Venganza honrosa*.

amour ou piété filiale, amitié ou reconnaissance. Mais si la comedia les indique souvent, elle ne les développe jamais. Elle présente sans les discuter les situations les plus cruelles et les plus odieuses, et les paroles qu'elle met dans la bouche de ceux qui en sont victimes ne révèlent guère cette lutte intérieure où pourtant le drame se serait renouvelé. Fernando a besoin du sacrifice de sa sœur pour assurer sa vengeance. Froidement elle l'accepte, et froidement il l'accomplit. (1) Don Sancho fait mieux encore. Son père Don Nuño, profitant d'une ressemblance frappante, s'est fait passer pour le roi défunt, afin de punir sur Don Bermudo une injure dont il est d'ailleurs innocent. L'imposture est découverte, et l'imposteur condamné à une mort infamante. Le père supplie alors le fils de le tuer pour lui éviter la honte du supplice. Et Don Sancho obéit. Sans doute, il fait plus d'une objection, et sans doute aussi on découvre à la fin qu'il est du sang de de Don Bermudo. Mais enfin le parricide n'en a pas moins été accepté après d'odieux raisonnements (2). De pareilles atrocités deviendront de plus en plus fréquentes sur la scène espagnole. A peine parfois une voix s'élève-t-elle pour faire entendre le langage de la douceur et de la véritable justice (3). L'honneur espagnol n'est trop souvent qu'une sorte de théologie froide et repoussante dont tous les dogmes réclament du sang, encore du sang, toujours du sang. Mais s'il s écarte ainsi de la volonté vraie pour devenir une formule factice, il n'en a pas moins montré où il fallait

(1) Alarcon. *El tejedor de Segovia.*
(2) Alarcon. *La crueldad por el honor.*
(3) Cf. Le rôle de Don Juan dans *El marido hace mujer* de Mendoza.

aller chercher le drame. Quand on saura lui donner plus d'humanité, il pourra faire frémir tous les publics des plus tragiques émotions.

L'amour et l'honneur, voilà les grands ressorts de la comedia espagnole. C'est parce que la première elle en a appris l'usage à l'Europe moderne qu'elle a joué un rôle inoubliable dans l'histoire du théâtre. Mais il fallait d'abord les dégager des complications extérieures de l'intrigue, et ni Lope, ni ses disciples, ni ses successeurs n'ont réussi ni cherché à le faire. Ils écrivaient pour un public spécial, ils ne désiraient point être lus, ils voulaient être joués et communiquer sur la scène les émotions qui les avaient agités dans la rapidité de leur improvisation. Aussi mêlaient-ils sans effort les sujets les plus divers et les peintures les plus opposées. Tous les contrastes leur étaient bons qui leur permettaient de traduire le génie heurté de l'Espagne. Voilà pourquoi leurs intrigues ont un caractère si particulièrement romanesque. Ils les empruntent un peu partout, mais ils leur donnent une saveur propre. Quand ils les ont traités, vous reconnaissez bien sans doute les sujets français ou italiens, mais vous voyez aussi qu'ils y ont ajouté un peu et beaucoup de la chevaleresque folie de leur race. Ne leur demandez pas de mettre de la logique ou même de la vraisemblance dans leur épisodes. Il suffit qu'ils promènent la curiosité de leur public dans un fouillis de situations enchevêtrées.

L'amour qu'ils peignent s'accorde d'ailleurs si bien avec l'extravagance de leurs intrigues! Quand on est en proie à cette exaltation, la vie ordinaire ne suffit pas. On rêve d'aventures magnifiques, de prouesses étranges pour la gloire de sa dame, et,

quand on les rencontre sur la scène, on ne se demande pas si elles sont possibles, on n'écoute pas sa raison, mais son imagination, et l'on se grise d'un spectacle où semblent se réaliser les rêves les plus fous. L'intrigue de la comedia vient souvent d'Italie ou de France, mais elle reste toujours originale à force de romanesque. C'est ce qui en rend l'adaptation si difficile. Les sentiments qui l'animent en font un drame de la passion et de la volonté, et le cadre qu'elle leur donne convient plutôt à un roman. Laissant entrevoir des scènes où les âmes sont en lutte dans un fouillis d'extravagantes situations, elle réunit en elle deux formules contradictoires. Comment s'étonner si parmi ses imitateurs, les uns, les médiocres, n'y verront que d'ingénieuses ou d'invraisemblables complexités, et si les autres, ceux qui auront du talent ou du génie, sauront en tirer de précieuses indications pour faire sortir de leur source vive ou le rire ou les larmes ?

Car la comedia est tout à la fois une comédie et une tragédie. Dans l'inépuisable répertoire de Lope et de ses disciples, sans parler des dénouements généralement heureux, il y a beaucoup de situations franchement plaisantes, il y en a encore plus qui, débarrassées de quelque allusion trop spéciale, peuvent fournir un thème délicat à une analyse psychologique plus large et plus humaine. A côté des héros de cape et d'épée marchent leurs domestiques, et, si leurs plaisanteries gardent toujours la saveur du terroir, ils n'en représentent pas moins le bon sens, le sens commun, le sens grossier, sans doute, mais qui perçoit nettement les excès et les travers, et qui peut soulever les rires les plus légitimes. Les « graciosos » et

les « graciosas » sont des types qu'on ne peut pas transporter tels quels sur une scène étrangère. Mais ils sont autrement modernes et complexes que les esclaves antiques ou les serviteurs de la comédie italienne, et, quand on les dépouillera de leur enveloppe espagnole, ils auront plus d'une leçon à donner à nos valets et à nos servantes. Les paysans et les gens du peuple ont aussi, chez Lope surtout, des physionomies bien amusantes et bien pittoresques Certes, ils n'étaient pas de nature à franchir les Pyrénées sans subir la moindre transformation ! Mais à qui se laissera charmer par leurs savoureux dialogues, ils pourront plus d'une fois indiquer le parti que la comédie tirera toujours de la peinture de la vie familière. Il n'est pas enfin jusqu'aux situations et aux personnages les plus tragiques qui ne prennent parfois en Espagne un tour et un caractère plaisants. Une réflexion du gracioso, une simple boutade suffit à nous faire descendre des hauteurs boursouflées, et à nous rappeler que la vie est médiocre, et que le héros est un ballon qui se crève. La même situation dans la comedia peut faire sourire ou faire pleurer. Ces sortes de contrastes enlèvent de la force et de la clarté à l'émotion. Mais ils peuvent apprendre au poète comique que le rire ne vient pas d'une autre source que les larmes, et lui permettre ainsi de s'élever au-dessus des lazzi des farceurs italiens. Il y a tout cela, et bien plus encore, dans la comedia du XVIIe siècle. Mais tout cela, et le reste, il faut l'en dégager. Et c'est précisément ce qui n'appartiendra qu'au génie français. Les Espagnols, eux, ont joui simplement d'une confusion où se complaisaient les contradictions de leur race.

Aussi ne se sont-ils guère préoccupés des théories qui blâmaient ou louaient leur passion croissante pour leur drame populaire. Nous avons vu en France la critique collaborer à la formation de notre théâtre. Les règles d'Aristote ou d'Horace, faussées ou transformées par les commentateurs italiens, ont inspiré des Poétiques dont les plus indépendants ne pourront pas s'affranchir. Elles n'ont pas encore, avec Hardy, porté tous leurs fruits. Mais elles ont déjà fait reconnaître leur autorité, et c'est pour leur obéir qu'on cherche à donner au théâtre plus de valeur littéraire, et qu'en dépit des libertés indispensables à un spectacle populaire, malgré la complexité d'une intrigue qu'on ne sait pas encore remplir avec l'étude de l'âme humaine, on ne renonce pas à l'espoir d'une œuvre simplement et parfaitement ordonnée. Les érudits espagnols du XVIe siècle sont loin d'avoir joué chez eux le rôle qui est échu en France aux Scaligers et aux Robortello. Et pourtant, tout en reproduisant les doctrines classiques des Français et des Italiens, ils ont su montrer parfois une assez grande largeur d'interprétation. Sans doute, ils répètent après beaucoup d'autres la définition péripatéticienne de la tragédie et de la comédie, et les règles qu'ils en donnent ont leur source dans la *Poétique* d'Aristote. Mais ils ne se perdent point, comme Scaliger le père, dans de vaines discussions sur les différentes formes de la reconnaissance, ou sur la protase et la catastase. Ils font preuve au contraire d'une véritable indépendance. Francisco de Cascales (1), tout en recommandant la simplicité de l'action,

(1) *Tablas Poéticas*. Murcia por Luis Beros, 1617.

reconnaît sans peine que des épisodes vraisemblables peuvent contribuer à l'illustrer. S'il reste inexorable sur la séparation des genres, s'il considère la tragi-comédie comme un monstre, en revanche il prolonge jusqu'à dix jours l'unité de temps, puisque aussi bien la représentation ne dure pas vingt-quatre heures. Gonzalès de Salas (1) va plus loin encore. Il affirme le droit pour le théâtre moderne de s'affranchir des préceptes d'Aristote. C'est que pour ces humanistes espagnols, il y a une loi qui domine toutes les autres : l'imitation de la nature qui est le fondement suprême de l'art. Pourvu qu'on la respecte, tous les changements sont légitimes et toutes les diversités permises.

Nul n'a mieux mis en lumière cette éternelle vérité que le docteur Alonso López Pinciano (2). Au lieu de s'attarder dans de petites règles techniques, il remonte jusqu'aux principes de l'esthétique. L'art est une imitation qui n'a pour objet ni le mensonge, ni l'histoire, mais la vraisemblance. Tout ce qui est et tout ce qui n'est pas rentre dans son domaine pourvu que le poète ne sorte pas des limites du possible. La tragédie et la comédie sont également astreintes à la même loi. Mais elles n'imitent pas les mêmes objets et ne se proposent pas le même but. L'une peint les malheurs des grands personnages afin de consoler l'homme de ses misères en lui inspirant une pitié où la crainte pour soi n'a point de part. L'autre se sert des petites gens pour faire rire d'une laideur qui n'entraîne pas grand dommage. Si leur

(1) *Nueva Idea de la Tragedia antigua*. Madrid, Francisco Martinez, 1633.
(2) *Philosophia antigua poética*. En Madrid, par Thomas Iunti, (1596).

action ne dépasse pas un jour, c'est que les émotions brusques sont aussi les plus touchantes ou les plus plaisantes. Un drame est-il vraisemblable où « un enfant naît, grandit, porte la b rbe, se marie, a des fils et des petits-fils? (1) » C'est encore au nom de la vraisemblance que Pinciano condamne les dénouements « ex machina » et les personnages allégoriques. Ses conclusions sont souvent contraires à la comedia de Lope, à laquelle il ne pouvait pas songer en composant sa *Philosophia antigua poetica*, mais il ne lui était pas aussi défavorable que les interprètes étroits d'Aristote. Il avait, le premier, posé la question sur son véritable terrain. C'est au nom des principes éternels de l'art qu'il conviendra de juger le drame populaire espagnol. La comedia est-elle une imitation vraisemblable? S'attache-t-elle au possible universel? C'est là qu'est le critérium, et non point dans le respect aveugle de mesquines unités.

Le succès de Lope donna quelque éclat à des discussions théoriques qui jusque-là n'avaient intéressé que de rares érudits. Quand on vit la « comedia nueva » soulever dans toute l'Espagne les plus vifs applaudissements on ne put pas ne pas se demander si on avait le droit de faire comme le bon public, de rire et de pleurer tour à tour. De tout temps il y a eu des hommes qui ont pris plaisir à discuter la qualité de leur émotion. Il y en a eu aussi, sans parler des femmes, dans l'Espagne du XVIIe siècle. Lope n'en-

(1) C'est la critique que reprendra Cervantès (*Don Quijote*, part. I. ch. 48) et que traduira Boileau dans son *Art poétique*:

« Là, souvent le héros d'un spectacle grossier,
« Enfant au premier acte, est barbon au dernier. »

courageait pourtant pas beaucoup ses défenseurs. Tout plein de la culture latine et italienne, il ne voyait dans ses improvisations dramatiques qu'un jeu de sa fantaisie, un divertissement sans valeur littéraire. Il croyait travailler pour sa gloire quand il écrivait de savantes poésies épiques ou lyriques. Il ne songeait qu'à sa popularité quand il jetait sur quatre « pliegos » des vers rapides qui devaient passer par la bouche passionnée des Sanchez ou des Moralés. Lorsqu'une Académie littéraire lui demandait son avis sur son théâtre, il lui répondait par son « *Arte Nuevo de hacer comedias* ». Et c'était une poétique superficielle et flottante, pleine d'un respect très humble pour Aristote et ses commentateurs. Lope avait la naïveté de notre Corneille. Au lieu de se redresser dans l'orgueil de son génie, il recommandait des usages classiques et s'excusait de ne pas les suivre sur la nécessité de plaire à un public barbare. Il a beau marcher de triomphe en triomphe. Il garde les mêmes timidités et les mêmes mépris pour son théâtre. S'adresse-t-il à un Français? il reconnaît qu'il est en faute contre l'art (1). Dédie-t-il une comedia à l'illustre Italien Marini ? Il lui avoue qu'en Espagne on viole les règles, non par ignorance, mais par mauvais goût (2).

Vers la fin de sa vie seulement, quand il commence à jeter un regard sur son œuvre immense, Lope, étonné de la vogue continue de son théâtre, le juge enfin avec des yeux plus justes et plus indulgents. Dans le prologue de sa

(1) Dédicace de *Los Locos de Valencia*.
(2) Dédicace de *Virtud, pobreza y muger*. Partie 20 de ses comedias (1625).

Dorotea, il trouve impertinentes les prétendues règles de la fable dramatique. Dans celui d'*El Castigo sin venganza*, il se fait une fierté d'avoir écrit pour le goût moderne. L'*Eglogue à Claudio* (1632) réclame enfin pour son auteur la gloire d'avoir créé la *comedia nueva* et d'y avoir fait entrer l'âme humaine et la poésie (1). Les admirateurs de Lope n'avaient pas attendu jusque-là pour le proclamer maître et modèle. Leurs éloges, comme les critiques de leurs adversaires, représentent en Espagne la véritable querelle des anciens et des modernes. Il n'est pas inutile d'exposer rapidement les points essentiels de cette polémique. Nous les retrouverons sous une autre forme chez nos critiques dramatiques du XVIIe siècle. Nos indépendants ne manqueront de s'appuyer sur Lope et sur ses défenseurs, et nos classiques reproduiront parfois des arguments qui viendront d'Aristote, mais après avoir été discutés de l'autre côté des Pyrénées. Le succès des théories régulières ou irrégulières a été autrement considérable en France qu'en Espagne, et il contribue à nous expliquer les progrès qu'y a faits la *comedia nueva* comme aussi les résistances qu'elle y a rencontrées. (2)

Parmi les critiques que les poètes mécontents ou les humanistes bourrés d'Aristote et d'Horace

(1) C'est à moi que l'art de la comedia doit ses commencements.... A qui doit-on, Claudio, tant de définitions de la jalousie et de l'amour ? A qui tant de mouvements de l'âme ? A qui autant de figures que la rhetorique en a pu inventer ? » Cité par M. A. Morel-Fatio dans sa substantielle étude sur la Comedia espagnole du XVIIe siècle. Paris, 1885.

(2) Si l'on veut suivre dans le détail les principales théories dramatiques qu'a suscitées la comedia nueva, on pourra consulter avec fruit l'excellente *Histoire des idées esthétiques en Espagne* de M. Menéndez y Pelayo, tome II, vol. II, Madrid, 1884.

ont lancées contre le drame de Lope, il en est plus d'une qui nous laisse indifférents aujourd'hui, parce que nous n'y trouvons pas une intelligence pénétrante des lois et des libertés de l'art. Que la comedia, depuis Francisco de Avendaño, ait renoncé aux cinq actes de Plaute ou de Térence pour se contenter de trois, c'est ce qui ne nous choque pas plus que Bartolomé Leonardo de Argensola. Nous n'avons pas plus que Tirso de Molina le respect aveugle des unités de temps et de lieu. A vrai dire, ces règles étroites, formulées par des commentateurs qui ne s'élevaient pas au-dessus des conditions spéciales du drame antique, n'ont pas été en Espagne comme en France le grand cheval de bataille des pédants, des « cientificos ». Sans doute, il s'est rencontré des poètes pour s'amuser à les respecter. Dans *Cuanto cabe en hora y media*, il y a sur la scène une horloge qui marque le temps. En tête de sa tragi-comédie, doña Feliciana Enriquez de Guzman a écrit un prologue (1) où elle reproche au théâtre de représenter dans la même pièce une salle, un jardin, un temple, la mer, le ciel, etc., et de marier, dans la même action, les pères et les fils. Mais, en général, les partisans les plus décidés des théories classiques se montrent fort peu rigoureux en Espagne sur l'observation des unités. Peu importe, s'écrie Antonio Lopez de Vega (2), que l'intrigue se passe en un ou plusieurs jours ? Qu'importe, en effet, sa durée, si elle reste une imitation vraisemblable ? Cervantès

(1) *Tragi-comedia de los jardines y campos Sabeos* avec intermèdes lyriques et chœurs à la manière antique. Lisbonne, chez Pierre Craesbeck, 1624. Cf. M. Menéndez y Pelayo op. cit.

(2) *Heraclito i Democrito de nuestro siglo* (1641).

lui-même avait fini par le reconnaître quand il faisait répondre par la Comédie à la Curiosité : « Si, sans sortir du théâtre, je transporte le public d'Allemagne en Guinée, la pensée est légère, elle peut bien m'accompagner ». (1) L'imagination de l'homme est capable de poursuivre ou de suivre sans effort un dessein éloigné de plus de vingt-quatre heures et de plus de cent pas. Lui offrir un champ plus vaste c'est, aux yeux de Tirso de Molina, le meilleur moyen de respecter la vraisemblance morale, la seule dont il faille se préoccuper. « Quel inconvénient n'y aurait-il pas, dit don Alejo dans *Los Cigarrales de Toledo* (2), à représenter en vingt-quatre heures l'histoire complète d'un amour et des sentiments divers qu'il excite ? Le spectateur, comme le lecteur qui suit une histoire en quelques pages, voit dans une comédie comme dans un tableau des variétés et des distances qu'il n'a pas de peine à se figurer. » Le père jésuite José Alcazar, reprenant à la fin du XVIIe siècle l'argumentation de Tirso de Molina, y ajoute une assez ingénieuse comparaison. « La comédie, dit-il, est comme un songe où nous ne nous étonnons pas de voir en une ou deux heures se présenter plusieurs années. » Le respect des unités pourra rendre service à la tragédie Française, mais il n'est point une condition essentielle de l'art, et il n'a rien à voir dans un drame qui veut être un tableau large et varié.

(1) Cf. le dialogue qui ouvre la seconde journée *d'El Rufian Dichoso*.

(2) *Cigarrales de Toledo*, Madrid, 1624. Ce recueil de Tirso contient des nouvelles parmi lesquelles sont intercalées trois comédies. C'est après la représentation d'*El Vergonzoso en Palacio* qu'on discute sur la valeur des règles classiques. Cette discussion, qui permet au poète de justifier ses intentions, n'est pas sans analogie avec ces dialogues dont la *Critique de l'Ecole des femmes* sera le meilleur modèle.

Ce drame a-t-il le droit de mêler les genres et d'être tour à tour tragique et comique ? Le froid et sec Cristóbal de Mesa ne pouvait supporter l'introduction dans une œuvre grave de personnages vulgaires. L'ingénieux Cristóbal Suàrez de Figueroa (1) raillait agréablement une comedia où l'on trouvait un peu de tout. Le sage et sévère Antonio Lopez de Vega condamnait avec rigueur la confusion de genres qui ne peuvent que perdre à s'écarter de leur chemin propre. Aucune de ces critiques ne réussit pourtant à ébranler l'école de Lope. En réponse à une diatribe pédante et violente, ses disciples publièrent, sous la direction de D. Francisco López de Aguilar, un libelle bizarre où ils démontraient que leur maître avait toutes les excellences et devait être la loi suprême (2). Dans la dissertation qui le terminait, Alfonso Sànchez, professeur d'hébreu à Alcala, établissait que l'art est fondé sur la nature, et qu'en s'écartant des règles antiques Lope avait respecté les fondements même de la poésie. S'il s'était séparé de Térence, il n'avait pas pris plus de liberté qu'Aristote en transformant Platon ; il était resté fidèle à la seule loi inéluctable qui est d'imiter la réalité. C'est au nom de ce principe que, sous le pseudonyme de Ricardo del Turia, l'auteur de l' « Apologético de las comedias españolas » (3) justifie le mélange du tragique et du comique. Les Espagnols aiment à retrouver sur la scène la variété qu'ils voient dans la vie. Pourquoi leur refuser une tragi-comédie qui seule peut les satis-

(1) *El Pasajero*. Madrid, chez Luys Sanchez. 1617.
(2) *Expostulatio Spongiæ* a Petro Turriano Ramila nuper evulgatæ, 1618.
(3) *Norte de la Poesia Española*. Valencia, 1616.

faire ? Aristophane ne faisait-il pas intervenir jusqu'à des bêtes dans la liberté de sa fantaisie ? Sophocle ne mettait-il pas des serviteurs à côté des plus hauts personnages ? Et d'ailleurs les usages des anciens étaient loin d'être toujours heureux puisqu'ils en arrivaient même à déflorer leurs intrigues dans leurs prologues. « Les actions humaines, ajoute Don Francisco de la Barreda (1), ne mêlent-elles pas le calme et la tempête ? Si le drame est un portrait, il faut bien qu'il reproduise son modèle. Et son modèle, c'est la vie où le ciel met les tristesses à côté des joies. La séparation établie par Aristote entre la tragédie et la comédie repose sur une distinction factice, et que les anciens n'ont pas toujours observée. L'*Electre* ou l'*Hélène* d'Euripide suffiraient à nous en donner la preuve. Faisons pour Lope ce qu'Aristote a fait pour le théâtre de ses contemporains, et nous tirerons des exemples qu'il nous fournira la meilleure des Poétiques ». Nous comprenons aujourd'hui mieux que Barreda l'unité de ton qui règne dans la tragédie de Sophocle ou d'Euripide, et l'avantage qu'elle trouvait à ne pas sortir d'un cercle particulier d'émotions. Mais nous ne faisons plus des deux masques antiques les seuls types où puissent se manifester les douleurs ou les rires des hommes. Les règles varient ainsi que les formes de l'imitation. Tant que l'imitation reste juste et vraisemblable, elle ne sort pas du domaine de

(1) *El mejor Principe Trajano Augusto.* Madrid, 1622. C'est dans le neuvième des discours qui accompagnent cette traduction du Panégyrique de Pline que M. Menéndez y Pelayo a découvert un ingénieux éloge de la « comedia nueva » sous ce titre : « *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apologia por las nuestras* ».

l'art. Un genre peut gagner à restreindre son champ d'observations, mais une œuvre n'en est pas moins un drame légitime si elle arrive à fondre en elle de vivantes diversités, et, sans jamais nous choquer, à soulever tour à tour nos rires et nos pleurs.

La comedia nueva atteint-elle ce but ? Oui sans doute dans quelques scènes ; jamais du début jusqu'au dénouement. Pourquoi ? Cristobal Suàrez de Figueroa s'en prenait surtout aux « graciosos ». Il se refusait à être ému quand il voyait un laquais lutter d'esprit avec son seigneur. Il nous est assurément difficile de comprendre la saveur et la portée des plaisanteries que Lope et ses successeurs mettent dans la bouche de leurs valets et de leurs servantes. Mais si elles nous paraissent souvent grossières et déplacées, nous n'avons pas le droit de les condamner tant qu'elles permettent au poète de traduire un des côtés de l'âme espagnole. Il en est du « gracioso » comme du chœur antique. Il n'est point une partie éternelle du drame, mais il est indispensable à la comedia particulière où il joue un des principaux rôles. Il est le bon sens qui corrige les folies et les enthousiasmes, il rappelle la vérité humaine en présence des excès et des monstruosités. Il est le lien indispensable entre l'Espagne chevaleresque et l'Espagne picaresque. Il reste d'ailleurs naturel parce qu'il ne prend jamais l'enflure tragique de nos bouffons romantiques, parce qu'il est un portrait spécial, mais véridique. Assurément il ne saurait sortir de sa patrie sans changer de vêtement et de rôle. Mais, dans le drame où il apparaît pour la première fois, sa présence indispensable ne constitue pas une

faute contre l'art, si l'art est une imitation de la vie contemporaine. Pour parler avec Aristote, elle respecte le possible, mais non point le possible universel.

On peut porter un jugement analogue sur la versification lyrique de la « comedia nueva. » C'est là une forme d'imitation qui nous paraît aujourd'hui fort étrange. Ce n'est pas que nous ayons la superstition de l'alexandrin. Mais il nous paraît invraisemblable qu'un monologue tragique accepte les contraintes d'un sonnet, et nous nous demandons si ce sont des héros de drame ou d'opéra qui échangent ainsi des dialogues de rédondilles. Prenons garde pourtant de n'être pas dupes d'une impression trop personnelle. Nous admettons sans peine que des personnages peints d'après nature s'expriment en vers. Cette extraordinaire convention en peut entraîner d'autres. Quand nous sommes familiarisés avec le lyrisme de Lope, nous trouvons de la grâce dans les effusions en mètres divers du « galan » et de sa « dama », et nous ne nous plaignons pas que parfois des chants populaires retardent la marche de l'action. Si nous étions Espagnols, peut-être penserions-nous comme l'auteur de l'*Arte Nuevo* qu'il faut des dizains pour exprimer des plaintes, que le romance ou les octaves conviennent seuls aux récits et que les amours demandent des quatrains, comme les graves réflexions des tercets. La variété des combinaisons rythmiques nous apparaitrait comme une musique tour à tour passionnée et caressante, assez souple pour se renouveler avec les situations et les personnages. Mais nous ne sommes pas Espagnols, et nous sommes assez désagréablement surpris par des

strophes lyriques, au moment même où l'émotion allait être franchement tragique. Cette versification est peut-être utile à la comedia, mais elle est trop spéciale pour ne pas lui faire tort en pays étranger.

La comedia a des torts plus graves à se reprocher en Espagne comme ailleurs. Parmi les critiques qu'elle a soulevées, il en est qui demeurent éternellement vraies parce qu'elles relèvent des maladresses et des fautes contre la vraisemblance et contre l'art. Certes l'intrigue d'un drame qui veut être un tableau ne peut pas être d'une naïve simplicité, mais il ne faut pas non plus que, pour se faire complexe et variée, elle se perde en une inextricable confusion. Lope a beau dire que son public demande à voir représenter en deux heures depuis la Genèse jusqu'au Jugement dernier (1), un tel spectacle pourrait convenir à une épopée, mais sort des limites d'un drame. Ainsi comprise, la fable devient une trame monstrueuse où les broderies se superposent, où jamais ne brille une fleur. Dans son désir d'exciter et de surexciter des curiosités vulgaires, elle en arrive aux plus ridicules équivoques. *L'Arte Nuevo* recommande les situations amphibologiques où le public croit être seul à comprendre la portée des paroles qu'un personnage adresse à son interlocuteur. Surprendre ou étonner par les plus folles ingéniosités, tel semble être pour les Espagnols le critérium d'une belle intrigue. Notre Corneille perdra beaucoup à se laisser séduire par ce fouillis enchevêtré. La comedia nueva n'y a que trop souvent faussé ou brisé ses ressorts tragiques. Et que de

(1) *Arte Nuevo.*

sottises ou de disparates elle a consenties sous prétexte de piquer au vif l'intérêt de son public! « J'ai vu jouer, disait Cervantés, une comédie dont la première journée se passait en Europe, la seconde se continuait en Asie, et la troisième s'achevait en Afrique. S'il y en avait eu une quatrième, assurément elle se serait passée en Amérique, et nous nous serions ainsi promenés dans les quatre parties du monde » (1). Il ne faut espérer, bien entendu, aucune vérité ni aucune vraisemblance dans cette géographie ambulante. Le poète, dit Artieda (2), ne se gênera point « pour faire aller des galères à travers le désert, pour mettre Famagouste dans la Biscaye ou pour placer la Perse à côté des Alpes. » L'histoire n'est pas mieux respectée. « Dans une action qui se passe au temps de Pépin et de Charlemagne, s'écrie le chanoine du Don Quichotte, le personnage principal est l'empereur Héraclius qui entra avec la Croix à Jérusalem, et on lui fait conquérir le Saint Sépulcre comme Godefroy de Bouillon. » Ces critiques exagèrent à peine les fantastiques invraisemblances de la comedia nueva, et on ne saurait leur reprocher leur plaisante sévérité. On peut assurément, et notre Corneille le redira plus d'une fois après Aristote et Antonio Lopez de Vega (3), arranger à sa guise les circonstances secondaires.

(1) Cf. les discours du chanoine à la fin de la première partie du Don Quichotte.

(2) Cf. *Epistola al marqués de Cuellars sobre la comedia* dans *Discursos, epistolas y epigramas* de Artemidoro. Sacados à luz por Micer Andrés Rey de Artieda. Zaragoza, Angelo Tavanno, 1605.

(3) Dans son *Heráclito i Democrito de nuestro siglo*, Antonio Lopez de Vega écrit : « La liberté de mentir n'est pas sans limite. Elle ne doit pas aller au-delà des circonstances secondaires dont l'histoire ne parle pas ou qui n'ont qu'une médiocre importance... La fable sera toujours invraisemblable quand elle contredira, sur des évènements connus, l'opinion générale. »

Mais prendre plaisir à violer ouvertement l'histoire et la géographie les plus élémentaires, c'est considérer l'art comme le songe d'un malade.

Et c'est en faire une bouffonnerie que de mettre les paroles les plus déconcertantes dans la bouche des divers personnages. « Quelle disparate, s'écrie Cervantès, de peindre un vieillard valeureux et un jeune homme lâche, de faire un rhéteur d'un laquais ou un conseiller d'un page! » Qu'un poète mêle, s'il le veut, le comique et le tragique, mais à la condition de respecter la vraisemblance et de ne pas prêter à ses héros le langage qui leur convient le moins. Nous ne pouvons pas plus accepter qu'Antonis Lopez de Vega un roi qui parle comme la populace, ou une populace qui s'exprime comme un roi. Nous pouvons admettre, si spécial soit-il, le rôle du gracioso, mais comment supporter qu'au beau milieu de la plus tragique situation il lance une grossière plaisanterie? Argensola le remarquait avec raison, c'est le meilleur moyen de gâter une noble émotion (1). On a le droit, dans une même œuvre, de faire appel à des tonalités différentes, mais si on ne les fait point hurler ensemble, si on les fond par des transitions insensibles en une savante harmonie. Nul n'a mieux montré, en Espagne, ce sentiment de la juste mesure que l'auteur de l'*Héráclito y Democrito de nuestro siglo*. « Si la tragédie, dit-il, se permet un sourire, qui donc, savant ou ignorant, se fâchera de le rencontrer dans un épisode, sur les lèvres d'un personnage secondaire et non point dans une scène qui veut soulever notre pitié? Sera-ce une maladresse de donner à l'intrigue de la co-

(1) *Rimas* des Argensolas. Zaragoza (1634).

médie un sujet plutôt plaisant et de n'y pas abuser du sang? » Sans doute la doctrine d'Antonio Lopez de Vega n'allait à rien moins qu'à opposer à la comedia des genres distingués d'après les lois antiques. Mais elle pouvait tout au moins lui apprendre « qu'aucun raisonnement, qu'aucune coutume moderne ne justifient les invraisemblances et les extravagances. »

Et elle ne lui enseignait pas avec moins de force que « le caprice n'est pas la règle suprême de l'art ». Lope et ses disciples l'ont presque toujours oublié. Ils avaient tous l'imagination vive, et si tous ne disposaient pas de l'extraordinaire facilité du maître, aucun d'entre eux ne s'est astreint à un travail patient et minutieux. Pourvu qu'il y eût dans leurs improvisations de quoi satisfaire les goûts et les passions de leur public, ils n'en demandaient pas davantage. Ils voulaient divertir, ils ne songeaient point à faire penser. Aussi ne se sont-ils jamais préoccupés d'analyser un caractère ni d'écrire avec une correction soutenue. Comme ils sont animés d'un beau génie, ils jettent parfois des lueurs troublantes sur l'âme humaine, mais la lumière s'éteint vite, et l'on n'entend plus que la sonorité trouble de paroles enflées ou subtiles. Souvent une comedia commence avec une ingéniosité pénétrante. On s'attend à une peinture fine et délicate. Et bientôt l'attention se lasse, on se fatigue d'une agitation stérile quand on espérait un mouvement dramatique. On souffre du vide des mots qui font regretter les délicatesses du sentiment. Beaucoup d'éclat, beaucoup de brillant, mais peu de profondeur et de suite ; une activité fiévreuse qui finit par se démener sans raison ; une langue vive et poétique, forte et sou-

ple, mais trop souvent pompeuse et diffuse quand elle n'est pas hyperbolique et amphigourique ; les Espagnols savouraient ce mélange parce qu'ils s'y retrouvaient tout entiers, mais les défauts qu'il contenait offensaient la nature et l'art.

Il est vrai qu'ils étaient compensés par de grandes et fortes qualités. Ceux qui les ont bien senties comme M. de Schack (1) n'ont pas pris garde qu'ils n'étaient arrivés à les goûter qu'après un long et patient effort d'assimilation. Ils ont volontiers fermé les yeux sur les espagnolismes et les maladresses qui les avaient d'abord surpris et choqués, et ils n'ont voulu relever que les beautés qui justifiaient leur peine. Quelquefois même ils ont abordé l'étude de la comedia avec le plus injuste parti-pris. M. de Schack semble parfois moins préoccupé d'en écrire l'apologie que d'y chercher l'occasion d'un réquisitoire contre la tragédie française (2). Il ne faut tomber ni dans cet excès, ni dans celui des partisans aveugles de notre théâtre classique qui ont méprisé, sans le connaître, un drame auquel le nôtre avait fait les plus heureux emprunts. La comedia a été en son temps et en son pays une œuvre admirable et qui devait répondre à tous les besoins de son pu-

(1) L'*Histoire de la littérature et de l'art dramatique en Espagne* du comte de Schack a été traduite en espagnol par Eduardo de Mier. Madrid, 1887.

(2) La liste serait longue et amusante des contradictions où tombe M. de Schack, dans son ardent désir de ruiner l'autorité de notre théâtre classique. C'est ainsi par exemple qu'il fait à la comedia un éloge d'avoir espagnolisé la matière antique ou étrangère, et à nos tragiques un crime de l'avoir francisée. Il n'a pas de mépris assez forts pour la règle des trois unités. Mais il oublie de remarquer que c'est peut-être pour l'avoir respectée que, dans son *Mercader amante*, Aguilar a mis, pour reprendre les éloges de M. de Schack, tant de mesure et de finesse dans son intrigue, sans renoncer pour cela à la grâce des détails et à la justesse de la psychologie.

blic. Aussi lui fallait-il pour remplir sa tâche la plus complète indépendance. On peut, si l'on veut, pour les besoins de l'analyse, distinguer en elle plusieurs genres. En négligeant d'une part les *autos* et les *comedias divinas*, et de l'autre les intermédes et les danses qui correspondent à nos farces, on arriverait, je crois, à classer son répertoire en trois catégories : les pièces romanesques et à thèse (1) où le poète se laisse aller à toutes les fantaisies de son imagination pour le plaisir de les savourer simplement, ou pour mettre en lumière une pensée ingénieuse ; les pièces tragiques et historiques qui cherchent dans la légende ou dans les annales antiques et nationales d'extraordinaires et de sanglantes situations (2); enfin les comédies de cape et d'épée, les plus brillantes et les plus applaudies, celles qui peignent, en les idéalisant, la vie et les coutumes contemporaines. Le poète varie parfois sa manière suivant le caractère général de son drame. Mais il ne se croit point tenu à des règles spéciales. Il n'y a pas des genres dans le théâtre de Lope comme il y aura dans le nôtre une tragédie et une comédie nettement séparées. Nous verrons comment notre dix-septième siècle arrivera à fondre les traditions classiques et l'imitation espagnole. Nous pourrons nous demander alors si les lois qu'il a respectées ne répondaient point en quelque mesure à notre génie national, et si les contraintes qu'il s'est données ne lui ont pas rendu plus d'un service. La comedia de Lope, telle que nous l'avons vue se constituer, avec tous ses

(1) Cf. Lope *Nadie se conoce* et *De lo que ha de ser.*
(2) Cf. Aguilar : *La vengansa honrosa* ; Lope : *El Honrado kermano.*

défauts inséparables de ses qualités, ne pouvait vivre que dans la liberté.

Aussi a-t-elle perdu plutôt que gagné à prendre avec Calderon et ses contemporains une forme plus sévérement ordonnée. Il me paraît en effet nécessaire de distinguer dans l'histoire de son âge d'or deux périodes qui, nous le verrons, ont exercé sur notre théâtre une influence fort différente. La première, dont nous venons de décrire la nature et l'originalité, s'étend à peu près de 1590 à 1630. L'Espagne a beau montrer déjà plus d'un germe de décadence; elle conserve encore l'esprit chevaleresque et guerrier qui avait inspiré les grandes conquêtes du XVIe siècle. La comedia qui en est le reflet peut justement s'appeler héroïque. De 1630 à 1680, le souffle qui l'anime est loin d'être aussi pur. C'en est fini des vieilles bandes d'Italie et de Flandre. Pour la première fois depuis de longs siècles, l'ennemi s'est approché de l'Ebre. Les magistrats d'une cité glorieuse comme Seville osent réclamer pour privilège l'exemption du service militaire. L'Espagne antique se meurt, et, sur la scène où elle essaie de revivre, elle n'apparaît plus que comme un fantôme ou comme une caricaturer. Après la comedia héroïque voici venir la comedia ironique.

Sans doute, on y découvre toujours les caractères généraux du système de Lope. Que de transformations pourtant et quelle différence d'inspiration ! Le public a changé avec Calderon. On n'écrit plus seulement pour le peuple. Philippe IV s'est épris du théâtre, et quand on veut se faire jouer sur son Buen Retiro, il faut bien songer aux courtisans, à leurs goûts et à leurs modes. On ne peut plus leur présenter des *Rufians* et des *Cé-*

lestines. Les peintures trop familières choqueraient leur délicatesse. On s'abstient donc d'emprunter à la vie populaire. La culture raffinée dont il faut faire preuve arrête les élans de la fantaisie. Ainsi se rétrécit la conception du drame. L'intrigue devient plus régulière, mais aussi plus monotone et plus invraisemblable. Calderon ne se préoccupe pas de nous offrir un tableau varié de l'humanité. Il ne met en scène que les classes les plus distinguées, et l'idéal chevaleresque qu'il leur prête est loin d'avoir le naturel et la largeur qui faisaient le charme du théâtre de Lope. Ouvrez au hasard une de ses comédies de cape et d'épée. Vous y trouverez toujours les mêmes personnages un peu factices, et les mêmes combinaisons un peu froides. Les caballeros, étudiants ou soldats, s'y montrent aussi violents dans la rue que courtois et soumis près de leurs dames. Celles qu'ils aiment ont perdu leur mère, et elles se revanchent des contraintes que leurs pères ou leurs frères font peser sur elles par des ruses et des résolutions où elles ne montrent pas la délicatesse des héroïnes de Lope et la malice des femmes de Tirso. Il ne suffit pas pour nous les rendre intéressants de l'ingéniosité avec laquelle Calderon varie les incidents que suscitent leurs amours et leurs jalousies. Tantôt ce sont des maisons à deux portes qui permettent des complications de vaudeville. Tantôt des armoires s'ouvrent dans un mur pour laisser passer de jolis fantômes. Des changements de domicile entraînent des confusions et des reproches qu'interrompent des querelles et des duels. L'héroïne qui parlait à travers la grille ou sur la terrasse rentre dans sa maison ou s'enfuit chez une amie, quand ce n'est pas chez son

amoureux. Elle n'a pas grand risque à courir puisqu'il est entendu dans le théâtre de Calderon qu'on ne peut pas reconnaître une personne à sa voix et qu'une femme avec une mante sur sa figure devient une inconnue pour ses plus proches parents. D'ailleurs tout s'arrange à la fin où l'on découvre, avant de les marier, que le « galan » et sa « dama » n'ont pas cessé d'être des modèles de discrétion et de fidélité. Arrivée à ce débordement de courtoisie chevaleresque, la comedia de cape et d'épée a beau montrer parfois de la grâce et de la mesure, elle n'en devient pas moins un genre froidement conventionnel.

Les drames tragiques de Calderon ne conservent pas plus pure l'inspiration de l'Espagne héroïque. Ils faussent au contraire, à force de les tendre, les ressorts du théâtre de Lope. L'amour n'est plus seulement ce sentiment troublant où un idéal se mêle au désir, il est une mode élégante et une attitude de la volonté. Sous prétexte de s'exalter, il tend à perdre de son naturel. Les héroïnes de Calderon manquent de tendresse et de gracieuse coquetterie. Qu'elles s'appellent Doña Leonor (1) ou doña Mencia (2), elles ne connaissent jamais la douceur des regrets ou des abandons. Elles n'expliquent pas, elles affirment. Leur langage est âpre et farouche. Notre Corneille aura grand tort de les imiter, car elles ne sont pas vraies, puisqu'elles sont des hommes. Ceux qui les possèdent ou qui les désirent les aiment avec leur tête plus qu'avec leur cœur. Ils obéissent à une idée et non point à un sentiment. Aussi ne connaissent-ils pas les fureurs et les larmes qui secouent l'homme

(1) *A secreto Agravio secreta venganza.*
(2) *El médico de su honra.*

dans tout son corps comme dans toute son âme. Calderon a écrit quatre grands drames de la jalousie (1) ; il n'y en a aucun où l'on sente une passion véritable, où frémisse un peu de la rage si humaine, si profondément vraie qui aveugle l'Otello de Shakespeare. Peut-être y a-t-il quelque amour dans le cœur du tétrarque de Jérusalem. Mais que cet amour est d'un étroit égoïsme, puisqu'il ne frappe Mariene que pour ne la laisser à personne ! Les trois autres, don Gutierre Alonso de Solis, don Juan de Roca et don Lope de Almeida ne sont que des meurtriers raisonneurs, des assassins de sang-froid qui exécutent avec la plus odieuse cruauté les commandements de leur honneur.

La conception de l'honneur devient en effet dans le théâtre de Calderon plus rigoureuse encore qu'au temps de Lope et surtout plus inhumaine. C'est qu'elle exprime l'idéal particulier d'un milieu restreint, la cour de Philippe IV. Le roi, qui jouit d'un droit divin plus puissant encore que celui de Louis XIV, peut commander, s'il le veut, les crimes les plus monstrueux. Le grand seigneur qui se pique d'être un loyal sujet les accomplira sans les discuter, même s'il lui faut enfoncer son épée dans la poitrine d'un parent ou d'un ami. Il ne discutera pas davantage les obligations que lui impose envers la femme dont il a la charge l'abominable morale de l'honneur. Il y avait encore, malgré tous leurs excès, quelque humanité chez les héros de Lope. Il n'y en a plus trace chez ceux de Calderon. Don

(1) *El médico de su honra. — El pintor de su deshonra. — A secreto Agravio secreta venganza. — El tetrarca de Jerusalem ô el mayor monstruo los celos.*

Lope de Almeida châtie l'adultère avant qu'il soit commis. Don Gutierre Alonso de Solis fait égorger une innocente sur l'ombre légère d'un soupçon. Et jamais dans leur âme une lutte douloureuse, une révolte contre un préjugé qui offense la nature et la religion. Ce ne sont pas des hommes, ce sont des types chargés de représenter le plus monstrueux des principes. Don Lope vient de tuer Don Luis et de le jeter dans le Tage; il va maintenant incendier sa maison pour massacrer sa femme dans les flammes. Et voici ses paroles : « Quel éclat brille sur l'homme qui, taisant ses affronts, ensevelit aussi ses vengeances ! ». Cet éclat est trop horrible pour être émouvant. On frémit d'une terreur tragique devant les crimes où le bras ne frappe qu'après que l'âme a rugi de douleur. On reste froid devant un homme sans passion profonde qui ergote avec la plus brutale des sophistiques, et qui réussit à se démontrer paisiblement la nécessité d'un double assassinat.

De telles peintures pouvaient plaire au public spécial de Calderon. Elles ne peuvent avoir aucun succès véritable en une autre époque, en un autre pays. Il n'y a de profondément tragiques que les scènes qui découvrent sur une profonde humanité. Et c'est là précisément ce qui manque de plus en plus à la comedia dans la seconde période de son âge d'or. Elle fausse, à force de les tendre, ses ressorts dramatiques. Il y a certes une grande beauté dans les idées que Calderon met en scène, mais ces idées, qui cessent d'éveiller des sentiments pour devenir de froides et étonnantes abstractions, nous surprennent sans nous émouvoir. Elles prêtent parfois à des effets

merveilleusement tragiques ; parfois aussi elles se manifestent en des coups de théâtre puérils. Presque jamais, elles n'ont la simplicité vraie qui les rendrait partout intelligibles. C'est une thèse admirable que développe « la Vida es sueño. » Mais que de subtilités qui la gâtent ou l'obscurcissent ! Il n'y a rien de plus magnifique que certains *autos* de Calderon. La foi catholique la plus ardente y brille du plus étrange éclat ; le lyrisme le plus splendide s'y mèle à un symbolisme puissant qui, voyant dans toutes les créatures un reflet du Créateur, unit et vivifie l'un par l'autre l'esprit et la matière, le visible et l'invisible, le ciel et la terre. Essayez de transporter sur un théâtre étranger ces allégories, trop pénibles parfois, mais superbes souvent ; elles y paraîtront folles et confuses, loin d'y faire admirer la lumière troublante qui luit dans cette sombre poésie. Calderon n'est vraiment grand que dans l'exposition d'une conception purement espagnole. Il néglige l'étude des caractères, il méprise l'histoire, qu'il viole avec une parfaite indifférence. Il parlera de poudre et de balles en un drame qui se passe au VIIe siècle (1). Il n'hésitera pas à prêter à Hérodote une description de l'Amérique (2). Peu lui importent les anachronismes les plus monstrueux pourvu qu'il fasse retentir dans la bouche de ses personnages ces trois grands mots de foi, d'amour et d'honneur. Mais, comme ces mots ne représentent plus chez eux un élan de l'âme, comme ils ne sont que des formules de la mode et de la volonté, le drame tragique

(1) *En esta vida todo es verdad y todo es mentira.*
(2) *La Virgen del Sagrario.*

devient avec Calderon un genre de plus en plus spécial, de plus en plus étroit et fermé.

Cette étroitesse est déjà un signe évident de décadence. C'en est un plus infaillible encore que l'ironie qui se glisse dans une matière jusque là plaisante ou grave tour à tour, mais qui répondait toujours à une réalité ou à un idéal vraiment senti. Des formes nouvelles apparaissent qui semblent prendre à tâche de faire rire en dépit du bon sens, en dehors de la nature et de la vérité. Les comedias burlesques tournent en ridicule avec les familiarités les plus grossières les sujets les plus graves et les plus pathétiques. Au lieu de la raillerie savoureuse et intermittente des « graciosos », ce sont de perpétuels jeux de mots, des allusions brutales, un grotesque d'autant plus pénible qu'il se prolonge plus longtemps. Prenez, par exemple, la *Muerte de Baldovinos* de Cancer, et vous verrez quels lamentables fantoches deviennent les héros et les rois des traditions chevaleresques ; ou plutôt, après avoir lu la gracieuse comedia de Calderon qui s'appelle *Zelos aun del aire matan,* parcourez la parodie qu'il en fait lui-même dans *Céfalo y Procris* ; vous comprendrez alors que, quand il en arrive à se moquer de lui-même, un drame est bien près de l'irrémédiable décadence. Les « *mojigangas* » ne feront que confirmer cette impression. Dans leur cadre restreint, les masques et les caricatures qu'elles grossissent à plaisir achèvent de déformer les types qu'avait créés la fantaisie de Lope et de ses disciples. Les « comedias de figuron », malgré la verve qu'y déploient Rojas et Moreto (1) ne nous

(1) Cf Rojas : *Entre bobos anda el juego ; Donde hay agravios no hay celos,* et Moreto : *El lindo don Diego ; Trampa adelante.*

présentent pas une satire profonde des travers humains, mais les situations les plus absurdes et les personnages les plus insensés. C'est généralement un imbécile ou un pédant sur lequel tombent et retombent en cascades les plus lourdes plaisanteries. Les ruses qu'on ourdit pour tromper ce prétendant ridicule n'ont pas besoin d'être vraisemblables. Il suffit qu'elles soient bouffonnes. La « comedia de figuron » a soulevé dans son pays des rires tonitruants et elle apprendra au nôtre le burlesque que Scarron fera fleurir. Mais elle ne s'élève guère au-dessus d'une intrigue de vaudeville, et elle est incontestablement une œuvre de décadence, puisqu'elle rejette le drame dans la farce à laquelle Lope l'avait arraché.

A mesure que se fausse et se corrompt l'inspiration première de la comedia, à mesure aussi son langage devient moins naturel. L'Espagne a toujours montré le goût le plus vif pour l'emphase et la métaphore, et sa poésie est toujours montée d'un ou deux tons plus haut que la nôtre. Mais du moins Lope et ses disciples avaient-ils résisté aux folies et aux obscures préciosités du gongorisme. Ils s'étaient même fait une loi de combattre l'invasion de cette dangereuse maladie de la langue (1). Le « conceptisme » triomphe avec l'âge de Calderon. Alors s'accumulent les images les plus extraordinaires et les plus subtiles expressions. On se fait une gloire de choquer le bon goût pour paraître original et raffiné. Une phraséologie pompeuse devient le modèle à la mode. Les redondances les plus criardes, et les antithèses les plus heurtées passent pour des traits de force et d'élo-

(1) Cf. par exemple la dédicace de *Virtud, pobreza y mujer* (Lope).

quence. Ce ne sont que faux brillants péniblement sertis. Il ne s'agit plus d'exprimer avec énergie des sentiments naturels, il faut entortiller et embrouiller les pensées les plus affectées. C'est une faute d'être compris sans avoir fait chercher. Ce « gongorisme » aidé du « marinisme » exercera aussi ses ravages sur notre théâtre. Mais il ne réussira point à l'envahir tout à fait. S'il impose sa pernicieuse domination à Calderon et à Rojas, malgré les railleries qu'ils lancent parfois contre cette boursouflure alambiquée (1), c'est qu'il est le langage le plus propre à un drame qui s'écarte de plus en plus de la nature et de la vérité.

Ce style maniéré et conventionnel ne convient point à traduire des passions et des luttes. Mais son éclat factice le fait parfois étrangement ressembler à un livret d'opéra. C'est là une impression qui se dégage surtout des pièces mythologiques, des« fiestas » où le poète se fait l'esclave du machiniste (2). Lope, bien qu'il ait fini par être contraint de le satisfaire (3), se plaignait déjà du goût vulgaire que montrait le public pour des effets de décoration (4). Cet amour du trompe-l'œil se développe sans mesure sous le règne de Philippe IV. Ce ne sont qu'inondations et pluies de feu, trom-

(1) Cf. *Sin honra no hay amistad*. Pour peindre les ténèbres de la nuit, Rojas s'exprime ainsi : « Voila le ciel devenu un Gongora. Il est aussi obscur que son vers. »

(2) Cf. *Los tres mayores prodigios*, de Calderon, *fiesta* qui fut représentée devant Sa Majesté la nuit de la St-Jean (1636) dans le *patio* du palais royal du *Buen Retiro*. On y voyait trois théâtres. La première journée fut représentée par la troupe de Tomas Fernandez. Dans les deux autres parut la compagnie de Prado de la Rosa. Jason et Thésée, Hercule et le Centaure Nessus, Médée et Dejanire, Phèdre et Ariane ne servent que de prétextes à des artifices de décoration.

(3) Cf. *El Vellocino de oro*.

(4) Cf. *Prologue entre un poète et le théâtre* en tête de la 19e partie des Comedias de Lope. Madrid, 1624.

pettes et tonnerres. L'ingénieux italien Cosme Loti prépare pour les circonstances solennelles les montagnes qui vomissent la flamme, le char du soleil tombant dans l'abîme avec Phaéton, Persée chevauchant Pégase à travers les airs. César Fontana ajoute encore à l'éclat de ces spectacles. Il entasse pilastres et chapiteaux, balustrades d'argent et architraves d'or. Il montre une tente qui imite le ciel étoilé, des arbres qui cachent des nymphes et une montagne qui s'ouvre sur un palais enchanté. Les danses et la musique mêlent leurs enchantements à la pompe de la poésie et des machines. La *purpura de la Rosa*, que Calderon composa pour célébrer le mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse, fut toute entière chantée. De telles représentations ne seront pas sans influence sur nos pièces à machines ; mais elles n'ont plus aucun caractère dramatique. La comedia achève ainsi de se dépouiller de sa véritable originalité. Quand elle ne retombe pas dans la farce, elle tend à devenir une « zarzuela », un opéra.

L'imitation d'un théâtre qui contenait tant de germes de décadence ne pouvait être que dangereuse et funeste. C'est elle pourtant qui deviendra de plus en plus à la mode dans notre XVIIe siècle. Calderon et Rojas lui fourniront bien plus que Lope et Tirso de Molina, et, parce que de médiocres auteurs s'égareront en France à leur suite, l'influence espagnole y aboutira aux pires excès et soulèvera une réaction qui pour un temps triomphera d'elle. Les leçons d'ailleurs que la comedia pouvait nous donner à l'époque de sa plus fraîche maturité étaient loin d'être toujours claires et facilement assimilables. Elle n'a pas cessé d'être

un genre populaire et confus où le difficile n'est pas de trouver, mais de choisir. Si l'on réfléchit aux conditions et aux caractères de son développement, si l'on songe à tout ce qu'elle contient de particulier et d'exclusivement national, il paraîtra impossible de l'adapter à une scène étrangère. Ce ne sera pas la marque d'un goût médiocre que de cueillir dans son domaine touffu, parmi les ronces et les herbes luxuriantes, les fleurs éternelles de la poésie et de la vérité.

Il y a dans la comedia une intrigue romanesque développée avec la plus libre fantaisie. Pour la faire accepter ailleurs, il était nécessaire d'en élaguer tous les épisodes inutiles ou invraisemblables, et d'en dégager les situations vraiment dramatiques. C'était déjà beaucoup, mais ce n'était pas assez. La comedia cache des peintures profondément tragiques sous une image complexe et idéalisée de la vie espagnole contemporaine. Comment lui enlever sa couleur si forte et si spéciale? Comment lui ravir ses secrets sur l'amour et sur l'honneur sans lui prendre son inhumanité? Comment en extraire le plaisant sans tomber dans le grotesque? Comment enfin achever et polir les formes qu'elle n'avait su qu'ébaucher, et comment ramener la négligence passionnée et métaphorique de sa poésie au ton d'une savante simplicité? L'entreprise était presque impossible à exécuter toute entière, et il ne faudra pas trop en vouloir à ceux qui échoueront ou ne réussiront qu'à moitié. Les qualités de la comedia semblent inséparables de ses défauts. Et c'est pourquoi aucun théâtre étranger n'a cherché à se l'assimiler. Si le nôtre sait lui emprunter d'heureux effets, ce ne lui sera

point un mince mérite. Pour tirer profit dans une matière si trouble et si proprement espagnole, pour arracher à ce terroir une plante et pour la faire fleurir sur un sol français, il fallait l'art le plus délicat et le plus original.

CHAPITRE II

LA COMEDIA ESPAGNOLE

APRÈS HARDY ET AVANT *LE CID*

Après Hardy et avant le « Cid »

La comedia est arrivée à son âge d'or en reproduisant tous les traits du génie espagnol, en faisant fleurir tous les germes qui avaient déjà commencé à s'épanouir dans d'autres genres littéraires. Elle leur avait sans doute donné une couleur particulière ; elle les avait surtout rendus plus propres au drame. Mais à qui ne la regardait qu'à la surface elle pouvait paraître une simple adaptation du roman et de la nouvelle. Les spectateurs de Lope voyaient-ils se dérouler sous leurs yeux d'autres aventures que celles qui avaient enchanté l'imagination du chevalier de la Manche? N'entendaient-ils pas exalter le même idéal chevaleresque? Et, quand l'intrigue se faisait plus voisine de la réalité familière, ne se complaisait-elle pas le plus librement du monde dans ces interminables complications que, dans leurs « *Novelas ejemplares* », Cervantés, Barbadillo ou Maria de Zayas brodaient ou broderont sur les thèmes chers à l'ingénieuse Italie ? La comedia avait la même inspiration que le roman et la même forme que la nouvelle. Il n'est donc pas étonnant que l'un et l'autre, qui ont pénétré en France bien avant elle, aient préparé son influence, et que tous les trois y aient d'abord joué un rôle analogue. Certes, on entrevoit dans les premières traductions ou imitations de la comedia les res-

sorts dramatiques qui font sa véritable originalité. Mais il n'appartiendra qu'au génie de notre grand Corneille de les dégager complètement et de les mettre en pleine activité.

Si on laisse de côté la tragédie, qui ne cesse pas de paraître la plus noble forme du drame, mais qui reste lettre morte parce qu'elle n'est pas encore arrivée à se constituer définitivement, deux genres se partagent jusqu'au *Cid* la faveur du public. La pastorale l'emporte d'abord sur la tragi-comédie qui s'unit ensuite à elle et qui finit par l'absorber. On pourrait sans doute distinguer encore des tragédies sacrées comme *le Martyre de Sainte-Catherine* (1) ou des drames contemporains comme *La mort de Henri IV* (2), mais les unes ne répondaient plus aux exigences du théâtre moderne, et les autres, qui n'étaient d'ailleurs que des pamphlets, ne pouvaient pas présenter la perspective poétique. Aussi s'épuisent-ils de bonne heure. Seules, la pastorale et la tragi-comédie voient leur succès grandir tous les jours, et l'une et l'autre ne sont que des romans découpés en scènes.

Aucune autre pâture ne pouvait mieux convenir à la société française sous Louis XIII. Certes, le moyen âge est loin d'y rester aussi vivant qu'en Espagne, mais il n'a pas non plus disparu sans laisser de traces, et la transformation des mœurs et des sentiments, si elle a entraîné la suppression des guerres privées, a laissé subsister la manie des duels ; si elle a tué le chevaleresque, a conservé le romanesque. La vie d'un galant homme

1) *Le Martyre de Sainte-Catherine*, tragédie sacrée, de Jean de Boissin de Gallardon (1618).
(2) par Claude Billard (1611).

d'alors n'a rien d'ordinaire et de monotone, et, quand elle paraît remarquable à ses contemporains, elle n'est pas bien loin d'être tout à fait extravagante. Il est de bon ton de jouer sa vie dans les équipées les plus braves et les plus ridicules. Des gentilshommes vont à un siège sans armes défensives, ou, comme Toiras et de Luynes, songent à se faire quelque chimérique royaume. D'autres méditent en 1620 d'enlever la sœur du roi en plein Paris. Quand ils obéissent à l'amour, tous ces seigneurs à la mode ne se lancent pas dans de moins étranges aventures que quand ils cèdent à l'ambition. Pour plaire à sa dame, Bussy va ramasser son gant dans la loge d'un lion. Pour conquérir Mademoiselle Ferrier, M. d'Oradour n'imagine rien de mieux que de forcer sa maison, rue du Temple, et de l'enlever en carrosse jusqu'à Beauvais (1). Les rapts d'ailleurs et les « subornations » étaient une revanche naturelle à une époque où les parents pouvaient fiancer leurs enfants à sept ans et les marier à douze. On emportait sa belle dans son château, et si l'on était obligé de s'enfuir, on pouvait encore se battre à coups d'actes judiciaires. Si la jeune fille ravie voulait pour mari son ravisseur, le conseil d'État le lui accordait après un court séjour dans un couvent. Il est vrai que les tribunaux n'hésitaient pas non plus à annuler les mariages clandestins, bénis dans des chapelles particulières. Mais le séducteur n'en était pas moins arrivé à son but, avec l'appui de quelque prêtre inconnu, venu d'une ville lointaine.

(1) Cf. *Richelieu et la monarchie absolue* par le vicomte G. D'Avenel.— Paris, 1884.

Des alliances conclues par contrainte ou par caprice ne pouvaient pas avoir une longue durée ; aussi se terminaient-elles souvent par des « démariages » qui devenaient de véritables divorces. Il en était d'autres qui se contractaient sans aucune règle. Que de seigneurs qui semblent avoir pris pour modèle Galaor, le licencieux frère d'Amadis ! Ils n'arrivaient pas toujours à faire reconnaître par faveur les enfants que leur donnaient leurs « femmes de conscience ». Mais, s'ils avaient quelque influence, leurs bâtards ne souffraient pas plus dans la vie que dans le roman du mystère où ils étaient nés. Les femmes ne montraient pas toujours plus de réserve ou plus de douceur que les hommes. Madame de Montravel ne craint pas de prendre les armes pour défendre un château contre son frère, M. de Créqui. Madame de Château-Guy se prend de querelle avec trois gentilshommes de son voisinage, et meurt en les chargeant avec son écuyer. Il ne faut pas s'étonner que de telles femmes fussent capables de faire enlever des jeunes gens. Les pires extravagances n'arrivaient point à les étonner. Elles vivaient dans un monde où tout était permis pourvu qu'on fût galant. Quand elles se promenaient sur le cours ou prenaient part à quelque collation, elles cherchaient toujours un raffinement nouveau dans les conversations ou dans les fêtes mythologiques. Au milieu d'une grotte champêtre, une table était servie. Les traiteurs et les pâtissiers avaient entassé leurs viandes et leurs confitures. Les vingt-quatre violons avaient été convoqués, et les dames souriantes, en costume de nymphe, acceptaient les corbeilles de gants ou d'éventails, les rubans ou les fleurs

que leur offraient d'amoureux bergers. Et cela se passait à Conflans ou à Vaugirard à moins que ce ne fût à Saint-Cloud.

Et c'est cela aussi qu'on retrouvait dans les romans et qu'on réclamait au théâtre. Si les Amadis avaient un peu perdu de leur extraordinaire vogue, ils n'en conservaient pas moins des lecteurs assidus dans toute la société mondaine. Brantôme ou La Noue avaient eu beau railler ou s'indigner. On goûtait encore ces héros batailleurs jusque dans les excès de leur bravoure, on frémissait d'admiration devant les crimes même que leur inspirait le point d'honneur. On n'y voyait pas l'effet d'une détestable vengeance, mais la marque de la plus noble dignité. De telles lectures préparaient l'avénement de la comedia qui a donné une force plus dramatique à l'esprit chevaleresque. Elles entretenaient aussi dans les âmes ce goût de la sensibilité et de la sensualité qui finira par imposer au drame la peinture presque exclusive des passions de l'amour. La Noue ne s'était pas trompé quand il trouvait dans les Amadis un véritable « poison de volupté ». Mais le charme de l'amant d'Oriane avait été plus fort que ses vertueux discours. On ne cessait pas de l'aimer pour le mélange qu'il offrait de délicatesse et d'indécence. Son langage sans doute avait un peu vieilli. Mais que ses sentiments demeuraient d'une exquise subtilité ! « Les larmes dont vous parlez, disait-il à sa dame, n'étaient point pleurs, la source en étant déjà épuisée , c'était une humeur provenant de mon cœur, lequel tant continuellement ardait en votre amour, qu'étant contraint par l'effort de la flamme, il faisait monter aux yeux l'eau que nature mettait autour de soi pour le conserver et lui donner vie. »

Quand ils portent le costume de berger à la place de celui de capitan, les héros de roman ne cherchent pas à exprimer une autre manière de sentir. C'est qu'eux aussi ils viennent d'Espagne. L'*Astrée* qui, dès son apparition, a soulevé tant d'enthousiasmes et suscité tant d'imitations, suit en général le plan de la *Diana* de Montmayor. Sans doute, c'est au seul Honoré d'Urfé que revient le mérite de son style élégant et raffiné, juste et facile. Lui seul a imaginé ses délicates allusions, la grâce de ses paysages, la variété de ses récits et plus d'un de ces charmants épisodes où l'amour apparaît tantôt brutal et tantôt mystique, tantôt volage et tantôt passionné. Mais enfin, s'il a su trouver plus et mieux qu'un cadre factice et que des héros froidement enrubannés, c'est assurément qu'il ne s'est pas contenté de lire l'*Arcadia* de Sannazar. L'*Aminta* du Tasse ou le *Pastor fido* de Guarini lui ont sans doute fourni plus d'une controverse ingénieuse et plus d'une thèse de galanterie. C'est bien là qu'il faut chercher l'inspiration de sa délicatesse raffinée et de ce vague pétrarquisme qui se mêle à la peinture faussement naïve de la vie champêtre. Mais le courant espagnol qui circule dans sa pastorale est autrement chevaleresque et viril que l'italien. Il y avait dans la *Diana enamorada* un débordement de romanesque qui s'est répandu dans l'imitation de d'Urfe et qui n'a pas peu contribué à sa prodigieuse fortune. S'il a formé un public à la comedia, c'est qu'indirectement il avait mis ses lecteurs à l'école de l'Espagne.

Les autres romans de l'époque sont loin d'avoir eu la même importance et manifestent d'ailleurs la même inspiration. L'*Ariane* de Desmarets de

Saint-Sorlin ne cherche dans l'histoire qu'un prétexte à mêler selon la formule à la mode les emprisonnements et les évasions, les enlèvements et les reconnaissances. L'*Argenis* de Barclay, que traduisent du latin Marcassus et l'évêque Coeffeteau, ne charme pas tant ses lecteurs par ses allusions satiriques à la cour de France que par l'entassement de ses étranges aventures et de ses fadaises sentimentales. Gomberville a beau promener son héros sur la terre et sur l'onde, Polexandre n'excite point un intérêt de curiosité géographique ; il reste avant tout le type romanesque du chevalier errant parti pour conquérir un portrait, luttant contre Espagnols et Portugais, poursuivi par une princesse qui a pris un costume viril et qui ne réussit pas à ébranler sa fidélité à Alcidiane. Voilà les personnages qui ravissent alors les esprits. Le bon évêque Camus ne les fait pas oublier avec ses peintures honnêtes, comme cette *Palombe* où l'on voit un Espagnol volage ramené au devoir par l'habile sagesse de sa femme. Sorel a beau se moquer dans son *Francion* de tous les porteurs d'épée ou de houlette ; sa parodie ne fait que prouver davantage le succès de ceux qu'il raille. Son *Berger extravagant* ne tue pas plus les pastorales en France que son modèle *don Quichotte* n'a arrêté en Espagne la vogue des Amadis. Les romans romanesques continuent à faire fureur, et quand, pour se reposer de leurs longs volumes, on s'attaque à quelque recueil de nouvelles, c'est, sous une forme plus courte, les mêmes récits qu'on retrouve. Sorel lui-même cède au courant qui emporte alors toute la littérature. Les histoires qu'il nous conte dans son *Palais d'Angélie* ne s'achèvent jamais sans nous avoir

fait assister à quelque enlèvement. La nouvelle n'est alors qu'un roman moins délayé et plus facile à mettre en drame.

C'est d'abord sous la forme de la pastorale que le théâtre essaie d'utiliser toute cette matière romanesque. L'Italie fournit un cadre factice où elle mêle aux incidents de la comédie ancienne des intrigues d'une fadeur raffinée. Le caprice de Cupidon sépare des couples qui n'étaient que les moitiés d'un même fruit jusqu'au moment où il se décide à les réunir. Entre temps, bergers et bergères se tendent des pièges ou se sauvent la vie, et passent tour à tour de la pitié au dévouement, du dévouement à l'amour. Voilà le thème sur lequel les Montchrétien et les la Valletrye, les Albin Gautier et les Troterel brodent leurs confuses et insipides variations. Lisez, par exemple, *Sidère*, pastorelle du sieur d'Ambillou (1). Sous prétexte d'expérimenter « si la naturelle beauté de notre langue remplirait la scène sans être relevée de nombres, de mesures et de rimes, et pourrait en cela égaler l'Italienne », l'auteur développe en une prose fleurie des plus détestables images champêtres une intrigue pauvre et invraisemblable qui dérive de deux oracles, l'un de Cérès et l'autre de Vénus, d'un songe et d'une bague enchantée. L'amour n'y apparaît que comme un sentiment sans raison qui fait pleurer sans cesse les yeux et les paroles. Hanno est un éternel gémis eur et Sidère s'enveloppe dans la plus froide chasteté. Le *Bocage d'Amour* ne vaut pas mieux avec ses deux pastorelles, l'une du

(1) Paris, 1609, de l'Imprimerie de Robert Estienne, en la rue Saint-Jean-de-Beauvais.

Beau pasteur, l'autre de la *Chaste Bergère* (1). Jacques de Fenteny se contente d'y verser en un pâle dialogue une poésie mièvre sans valeur psychologique comme sans caractère dramatique. Ardénie méprise Alexis et se voit à son tour dédaignée par Coridon qui, après n'avoir aimé que la chasse, finit par s'éprendre de Lucile. Heureusement pour Ardénie, on découvre à la fin que Lucile est la sœur de ce Coridon, qui, en attendant d'offrir définitivement son cœur, n'a pas manqué de se travestir en femme. Ces reconnaissances étaient chères au théâtre antique, ces travestissements sont à la mode dans la comedia espagnole. La pastorale italienne était entre les unes et les autres la transition nécessaire. Hardy avait essayé de lui donner une couleur moins conventionnelle en opposant comme Lope dans son *Arcadia* (2) la passion désintéressée des enfants à la cupidité des pères. Mais ce n'est pas l'exemple de son *Alcée* ou de sa *Corine* qui suscite les plus nombreux imitateurs. On fond ensemble l'*Aminta* et la *Diana*, à moins qu'on ne les imite successivement. L'Espagne ajoute aux galanteries italiennes des enchevêtrements plus romanesques, des scènes de magie, et surtout des luttes et des combats fantastiques qui maintien-

(1) Je l'ai lu dans l'édition de Jean Corrozet, Paris, 1623, au Palais, sur le perron de la Sainte Chapelle.

(2) Je fais allusion ici non pas à la nouvelle, mais à la comedia de Lope qui porte ce titre. On y voit en effet les amours de Belisarda et d'Anfriso traversées par Ergasto, le père de la jeune fille, qui veut pour gendre le riche Salicio. Cette comedia, qui est en réalité une ingénieuse et poétique parodie, nous montre l'ironie se glissant, en Espagne comme en France, dans la pastorale qui mourra pour faire place à de moins fades complications. Tout le rôle de Cardenio, dit « El Rustico » (le campagnard) n'est qu'une longue raillerie plus fine encore et plus mordante que les satires de Sorel.

nent parmi les bergers et les bergères la tradition des Amadis. On trouve un peu de tout cela, et beaucoup de maladresses en plus, dans *les Bergeries* de Racan. Tout au moins charment-elles encore par la grâce et l'harmonie du style, par la douceur des sentiments et par la peinture de la séduction qui se dégage de la vie aux champs. Mais les autres pastorales s'écartent de plus en plus de ces tableaux où la nature met quelque fraîcheur. L'*Amaranthe* de Gombaud reprend sans les varier tous ces incidents traditionnels d'enfants enlevés et d'oracles mystérieux, d'exploits cynégétiques et d'invraisemblables reconnaissances. *La Fillis de Scire* de Ducros et de Pichou ne montre guère plus d'invention, et il n'en faut chercher davantage ni dans la *Clorise* de Baro, ni dans la *Philine* de La Morelle.

Ainsi comprise, la pastorale devient un genre aussi monotone que faux. Elle avait plu longtemps à une société en train de se réorganiser, lasse des luttes et des agitations, conservant du passé son idéal chevaleresque, et sentant grandir en elle le goût des conversations subtiles et des tendresses distinguées. Mais l'ennui vint enfin de ces travestissements champêtres et de ces vagabondages sentimentaux. On éprouva le besoin de varier tous ces dialogues sans fin et tous ces petits vers. On multiplia les épisodes qui mettaient aux prises druides et chevaliers, nymphes et pasteurs. Le costume et le décor n'eurent plus aucune signification, et l'intrigue chercha à se faire plus vive et plus romanesque. Peu à peu la pastorale tendit à se confondre avec la tragi-comédie et à mêler les princes aux bergers. Qu'il s'inspire du Tasse ou de d'Urfe, Rayssiguier donne à sa

pièce le nom de tragi-comédie-pastorale (1). C'est aussi celui que prennent Mairet pour sa *Sylvie* et sa *Sylvanire* et Maréchal pour son *Inconstance d'Hylas*. *L'Astrée* elle-même finit par inspirer surtout de pures tragi-comédies comme le *Lygdamon et Lydias* de Scudéry ou la *Madonte et Dorinde* d'Auvray. Les bergers et les satyres se démodent si bien qu'en 1633 Rotrou se croit obligé d'habiller en comédie son *Amarillis* sous le titre de *Célimène*. C'en est fini désormais, avant qu'il reparaisse sous la forme de l'opéra, du genre pastoral qu'avait surtout mis à la mode la *Diana* de Montmayor.

Mais il ne disparaît pas sans avoir marqué sa trace, sans avoir éclairé la route où devait s'engager la comedia. D'abord et surtout, il laisse dans l'âme du public un goût ineffaçable des choses de l'amour. Il est vrai qu'il ne les traite encore qu'avec un mélange un peu froid de fadeur et de préciosité. Quand ils sont épris les uns des autres, bergers et bergères découvrent aussitôt dans la nature la justification de leur sentiment. Dans la *Florimonde* de Rotrou, qui porte le titre de comédie, mais qui est une véritable pastorale imitée de l'*Astrée*, écoutez comment Cléonie cherche à communiquer sa passion :

« Vois qu'au bord de ces eaux Zéphire baise Flore,
Toute parée encor des perles de l'aurore ;
Ces arbres jusqu'au cœur se sentent embraser ;
Vois leurs feuillages verts émus pour se baiser,
Et vois que doucement l'eau baise ce rivage
Qui la tient embrassée et cause ce servage. » (II, 4).

(1) Cf. L'*Aminte* du Tasse, tragi-comédie pastorale accommodée au Théâtre Français par le sieur de Rayssiguier, et *Tragi-Comédie pastorale* où les amours d'Astrée et de Céladon sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre et de Pâris, avec les inconstances d'Hilas. Paris, chez Augustin Courbé, 1632.

On croirait entendre Filis et Flora, les héros de l'églogue de Lope : *La Selva sin amor* (1). Eux aussi, dès que Cupidon les frappe de sa flèche, s'aperçoivent que tout aime autour d'eux, que le ruisseau baise les fleurs, et que les vignes embrassent les ormeaux. Ce sentiment, s'il est naturel, manque un peu de profondeur. L'amour ne semble guère conçu dans la pastorale que comme un plaisir entravé un instant par des mépris inexpliqués et tempéré par les respects continus et gémissants du berger. Dans sa *Comédie des Comédiens*, Scudéry intercale une tragi-comédie pastorale (2) que Mondory, déguisé en M. de Blandimare, appelle « un poëme à l'Espagnole ». Pourquoi Mélissée y accable-t-elle Pirandre d'un mépris qu'elle n'éprouve point ? Elle le dit elle-même :

« Sans raison, en l'aimant, je me feignais cruelle.» (II,5)

Peut-être aussi veut-elle jouir plus longtemps de ces pleurs qui coulent comme des fontaines sur les joues de son amant, et de ces louanges subtiles qui vantent l'or de ses cheveux et la neige de son sein. Le *Filandre* de Rotrou lance plus d'une pointe contre l'abus des désespoirs et des soupirs mourants. Céphise veut se tuer devant Célidor, mais elle s'arrête pour lui dire :

« Quoi ! tu vois sous ce fer ma gorge découverte,
Et ne détournes pas le dessein de ma perte ? »

Célidor à son tour parle de mettre fin à sa vie.

(1) *La Forêt sans amour.*
(2) *L'Amour caché par l'amour.*

Un sourire de Céphise le retient, et il se résigne en ces mots :

« Il est plus à propos d'imiter ta sagesse. » (II, 7).

Une telle ironie montre bien la décadence de la pastorale. La comedia va venir substituer à ces galanteries trop mièvres un amour moins fade et moins gémissant, l'amour fort comme la mort qui mêle aux larmes le sang.

Elle ne rendra pas à notre théâtre un moindre service en lui enseignant sa conception de l'honneur. Lorsqu'on parle d'honneur dans les pastorales, il ne s'agit, quand on imite l'Italie, que d'une pudeur gênante qui tombe avec les dernières froideurs. Voici comme la définit Elpin dans l'*Aminte* du Tasse accommodée par Rayssiguier :

Berger, je crois heureux l'âge premier du monde...
Ce monstrueux enfant d'erreur et d'imposture,
Qui choque tous les jours les lois de la nature,
Ce fantasque sujet que l'on appelle honneur,
Qui des pauvres amants traverse le bonheur,
N'avait point établi ses règles rigoureuses...
Enfin, ce fut l'honneur, des plaisirs assassin,
Qui changea les présents de l'amour en larcin.

Si c'est l'Espagne qui inspire les pastorales (II 1), l'honneur commence à y prendre un ton un peu plus relevé. Il est chez les hommes un souvenir vivant de l'esprit chevaleresque qui se complait dans les humilités et les dévouements. Chez les femmes, il n'est pas autre chose qu'une coquetterie supérieure, le désir de sentir sa force, et la gloire d'imposer un interminable servage. Ni chez les uns, ni chez les autres, il ne devient ce sentiment farouche qui ne recule devant rien pour maintenir intacte la dignité de l'individu ou

de la famille. La pastorale n'a pas su tirer faire de l'amour et de l'honneur ses ressorts dramatiques. Elle a pourtant déshabitué la société mondaine des grossiéretés de la farce gauloise et de la volupté perverse de la commedia italienne. Elle lui a enfin communiqué une passion du romanesque qui ne s'est pas éteinte avec elle.

La tragi-comédie qui lui succède n'agit pas dans un autre sens. Avec elle se prépare et s'accomplit le triomphe de la comedia en France. On le pressent déjà dans les sujets qu'elle emprunte au roman. Scudéry, Du Ryer et Rotrou, quand ils vont chercher leur matière chez d'Urfé, Barclay ou Gomberville, offrent à leur public le meilleur des spectacles pour l'habituer aux complications de Lope ou de Francisco de Rojas. Le *Trompeur puny* (1631) est tiré, nous dit la Préface (1), de « ces beaux romans d'*Astrée* et de *Polexandre* ». Parmi les incidents qu'il entasse, il en est plus d'un qui pourrait tout aussi bien venir d'une comedia. La fourberie de Cléonte ne diffère pas sensiblement de celles que Lope imagine pour faire tomber dans le malheur ses Lauras et ses Lucindas. La scène où Alcandre et Arsidor découvrent leur amour pour Nérée et font assaut de générosité avant de se décider au combat n'est pas sans analogie avec l'une des plus émouvantes péripéties que, dans leurs *Illustres* ou *Généreux Ennemis*, Thomas Corneille, Scarron et Boisrobert emprunteront à Rojas (1654). Il y a dans le *Prince déguisé* (1635) des situations qui viennent en droite ligne de l'Arioste et des Amadis.

(1) Scudéry : *Le Trompeur puny* ou l'Histoire septentrionale ; à Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, 1635. La Préface est de M. de Chandeville.

Et il y en a aussi, comme les entrevues avec Argénie du faux jardinier Cléarque ou comme la jalousie de Mélanire, qui rappellent « No son todos ruiseñores » ou *Los Ramilles de Madrid* (1). La Calprenède reprendra un sujet semblable dans cette Histoire d'Alcamène et de Ménalippe qui orne la huitième partie de sa *Cléopâtre*. Et quand enfin Thomas Corneille le remettra sur la scène avec son fameux *Timocrate* (1656), il n'aura pas de peine à l'accommoder aux incidents et aux subtilités que directement ou indirectement il tirera du théâtre espagnol. Pierre du Ryer ne dirige pas la tragi-comédie dans une autre voie. L'*Argenis* qu'il emprunte au roman de Barclay traite une matière si propre à la comedia qu'à quelques incidents près on la retrouvera dans l'*Argenis y Poliarco* de Calderon. La tragi-comédie où Rotrou résume les quatre livres de Sorel, l'*Histoire Amoureuse de Cléagénor et de Doristée* (2) n'est ni moins compliquée ni plus vraisemblable. L'héroïne en est tour à tour ravie par Ménandre, par Ozanor et par deux voleurs. Elle retombe enfin, bien entendu, dans les bras de son bien-aimé, mais, entre temps, elle a trouvé moyen de se travestir en homme et de faire soupirer pour elle la femme et la servante de Théandre. *Agésilan de Colchos* (3), sous la robe de Daraïde, n'accomplit pas de moins étranges exploits. Sans parler de son triomphe sur Anaxarte, il inspire à Diane une affection bizarre qu'il n'aura pas de peine à transformer en amour. Ce sont là des situations

(1) Comedias de Lope : *(Ce ne sont pas tous des rossignols*, et *Les bouquets de fleurs de Madrid)*.
(2) *Cléagénor et Doristée* (1634).
(3) *Tragi-comédie de Rotrou* (1636).

que Rotrou a rencontrées dans l'*Amadis de Gaule*, mais il en aurait pu trouver plus d'une chez ce Lope même qu'il avait plus d'une fois mis à contribution.

Si la tragi-comédie tirée du roman prépare le public aux intrigues plus compliquées et fantaisistes de la comedia, elle ne se sert pas plus que la pastorale de ressorts vraiment dramatiques. L'amour s'y exprime d'ordinaire avec la plus froide préciosité. C'est toujours une flamme qui brûle, ou un charme naturel qui pousse « tous les animaux qui vivent dans les bois,

Ceux qui volent en l'air ou qui nagent en l'onde,
Bref, tous les habitants qui demeurent au monde. (1)»

A peine parfois, dans le fatras de tous ces cheveux d'or, de ces visages d'albâtre et de corail, et de ces yeux qui sont tour à tour des astres ou des foudres, un ou deux vers qui manifestent en une forme simple un sentiment sincère. Telle est la plainte de Nérée :

« Et le plus grand supplice où je sois condamnée,
C'est de passer un jour, que j'appelle une année,
Sans mirer ma tristesse au cristal de ses yeux. (2) »

Jamais une peinture tragique des troubles de la passion. Les larmes coulent des yeux de ces amoureux, mais combien tièdes et mièvres. Ils parlent de leur trépas, mais avec la langueur fade à la mode, et sans comprendre ni sentir que

« L'amour et la mort sont une même chose. »

(1) *Le trompeur puny*, I, 4.
(2) *Le trompeur puny*, II, 1.

Seulement, comme à force de se griser de mots on en rencontre de temps à autre qui traduisent des idées touchantes, comme surtout il y a d'étranges rapports entre le romanesque et la passion vraie qui rêve toujours d'extraordinaires manifestations, il arrive quelquefois que les héros de ces intrigues folles expriment leurs désirs et leurs regrets avec une facilité assez naturelle. Dans les *Passions égarées*, où Richemont mêle trop souvent aux raffinements les plus ridicules la plus grotesque brutalité, Filandre récite quelques vers qui ne sont point sans grâce ni sans charme :

« Le cœur devient profane à force d'adorer,
On veut ne vivre plus pour ne plus endurer;
Un amant devient fol, mélancolique et sombre,
Ennemy de son bien, et jaloux de son ombre.
Un atome nous fasche, on voudroit bien hayr,
Mais un autre regard fait un autre désir;
Il ne faut seulement que la voir à l'église
Pour concevoir un vœu que le cœur éternise...
Nous baiserions les pas où son mépris se trace,
Nous espérons toujours un peu de bonne grâce...
Toujours ces cheveux blonds mettent l'âme en prison,
Toujours ces doux regards desrobent la raison. (1) »

Il y a quelque délicatesse dans cette galanterie, mais il est impossible d'y découvrir une force véritable.

La tragi-comédie romanesque n'en montre pas davantage dans la peinture de l'honneur. C'est toujours, comme dans la pastorale, un scrupule à la fois cruel et méprisable, qui perd de plus en plus de sa raison d'être à mesure qu'il s'éloigne davan-

(1) *Les Passions égarées ou le Roman du temps.* Tragi-comédie par le Sr de Richemont-Banchereau, advocat en Parlement. Paris, chez Claude Collet (1632).

tage de l'idéal chevaleresque pour n'être plus que la marque d'un amour-propre mesquin :

« Qu'appelles-tu l'honneur ? »

s'écrie Philidaspe (1),

« Un conte, une chimère,
Qu'afin de t'endormir te fit jadis ta mère...
Mais cet honneur réglé dont l'effet incommode
Est un honneur si vieux qu'il n'est plus à la mode. »

Les amants ont beau se piquer d'être des miracles de fidélité, et les amantes s'envelopper des plus invraisemblables réserves ; on sent trop que leur attitude leur est imposée, non point par leur cœur, mais par leur vanité. On ne trouve guère une conception plus tragique de l'honneur que dans l'*Agésilan de Colchos* de Rotrou qui fut joué quelques mois avant le *Cid*. Sidonie y est représentée dans une situation qui n'est pas sans analogie avec celle de Chimène. Elle aime Florisel qui l'a abandonnée, et son honneur lui commande de ne donner sa fille Diane qu'au meurtrier de son infidèle :

« Je souhaite et je crains d'apprendre son trépas,
Je demande sa mort, et désire sa vie... » (II, 8).

Elle veut se venger, prête à mourir ensuite :

« Mon bonheur dépend de sa mort,
Et ma mort dépend de la sienne. » (II, 8)

Comme Chimène enfin, elle tombe en pâmoison quand Daraïde lui annonce faussement le trépas de Florisel :

(1) *Le Vassal généreux*. Tragi-comédie de Scudéry. Paris (1652), chez Augustin Courbé.

« Tous mes sens sont troublés, mon jugement s'égare...
J'ai dû pour mon honneur poursuivre ton supplice,
Je dois pour mon amour t'offrir ce sacrifice.
Tu ne mourras pas seul... » (V, I).

Il y a là des scènes où, malgré l'invraisemblance de l'intrigue, s'ébauche un mouvement dramatique. Mais à peine sont-elles exquissées. *Le Cid* apprendra à Rotrou à se dégager du roman, et à chercher dans la comedia des peintures où l'amour et l'honneur apparaissent dans toute leur réalité et leur beauté tragique. La tragi-comédie romanesque reste toujours superficielle. Elle ne sait pas emprunter à l'Espagne les ressorts dramatiques qu'on pouvait entrevoir jusque dans ses Amadis. Elle a seulement sur la pastorale le grand avantage d'apporter dans l'intrigue plus de mouvement et de couleur, et de mettre à la mode des situations plus voisines encore des scènes chères à la comedia.

Il n'est pas étonnant que, dans ce triomphe du romanesque, l'Italie voie de plus en plus diminuer son influence. Ses comédiens, les Andreini ou les Barbieri continuent à faire applaudir leur mimique et leurs lazzi ; mais, quand on fait appel à son théâtre littéraire, on ne lui demande que des complications d'intrigue et on lui enlève un peu de sa couleur propre pour en ajouter une autre qui n'est pas très loin d'être espagnole. *La Pèlerine amoureuse* de Rotrou peut en fournir un exemple. C'est une imitation souvent assez directe de la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli, et la fable qu'elle suit, comme les modifications qu'elle se permet, nous montrent chez son auteur la préoccupation de chercher en Italie ce qu'il avait déjà trouvé en Espagne pour sa *Bague de l'Oubli*, et

pour ses *Occasions Perdues*. Les deux couples amoureux qu'elle nous présente ne sont pas dans une situation bien differente de celle où Lope et Montalvan aiment à placer leurs héros. Angélique partie sous un travestissement à la recherche de son infidèle; Célie qui feint la folie pour éviter un mariage odieux, ce sont là des scènes qu'on applaudissait plus d'une fois au corral de la Cruz ou del Principe. Rotrou les conserve sans y rien changer. Il transforme au contraire les personnages qui, comme le Pédant ou l'écolier Tudesque, sont des types trop spéciaux de la comédie italienne. Le moine Marcello devient, sous l'influence de la pastorale, le grand prêtre Clidamant. On sent enfin un peu partout dans l'imitation de Rotrou comme un désir de rehausser le ton et de mettre quelque décence et quelque sérieux à la place des raffinements de la volupté. Les entretiens de Targhetta avec l'hôtelière ou avec Carletto sont quelquefois supprimés parce qu'ils paraissent d'un comique trop libre. Célie montre moins d'impudence que Lepida ; elle cherche à excuser une faute dont elle porte la preuve manifeste :

> « La crainte seulement de perdre ce que j'aime,
> Disposa mon honneur à cet effort extrême. » (III 10).

La *Pélerine amoureuse* montre donc chez Rotrou un effort pour se dégager de la licence italienne. Il reste au contraire toujours sous l'influence des romans et de l'Espagne. Il relève la prose de Bargagli dans des vers dont les brillantes images ne sont pas sans analogie avec le lyrisme de la comedia. Il ne sait pas mettre en œuvre dans les complications de son intrigue les res-

sorts dramatiques qu'il n'a pas encore découverts chez Lope, mais il écarte d'instinct tout ce qui dans la comédie italienne l'aurait détourné de la voie où l'Espagne finira par l'engager.

Cette tendance est bien plus sensible encore dans les pièces qu'après *le Cid* il emprunte à Sforza d'Oddi ou à Della Porta. D'abord, il ne les met à contribution que pour les intrigues dont l'inspiration rappelle le plus celle de la comedia. Et puis, et surtout, il les transforme à l'espagnole. *Clarice ou l'amour constant* part du même thème que *Castelvines y Monteses* (1). On y trouve bien quelques lazzi à l'italienne comme dans l'original, *l'Erofilomachia, overo il Duello d'amor e d'amicitia*; mais le goût de l'indécence commun à tous les Cinquecentistes en a disparu. La courtisane Ardelia devient l'honnête Lucrèce et l'entremetteuse Giubilea cède la place à la confidente Cynthie. En revanche, le matamore Rhinocéronte ne perd rien à passer dans l'adaptation française, où il porte mieux encore le panache espagnol. Quand il imite Della Porta, on dirait que Rotrou se souvient de Lope. Le dénouement de *La Sœur* diffère de celui de la *Sorella*, pour rappeler celui d'une comedia, Tous les personnages s'y rencontrent pour écouter les dernières plaisanteries de valets qui s'y marient comme des « graciosos ».

Gli duoi fratelli Rivali traitaient une matière plus tragique. Peut-être Della Porta s'y était-il souvenu des représentations auxquelles il avait assisté pendant son voyage en Espagne. Rotrou, en tout cas, s'est surtout inspiré pour sa *Célie* des motifs qu'il retrouvera dans la *Laura Perseguida*

(1) Tragicomedia de Lope.

de Lope ou qu'il aurait pu rencontrer dans « Desengaño dichoso » ou « Enemigos hermanos » de Guilhen de Castro. Ceux qu'il ajoute, comme la fausse lettre de Célie, ou sa ruse ingénieuse pour dépister sa sœur Ismène, c'est l'Espagne qui les lui fournit. Ceux qu'il supprime, comme les scènes où apparaît le parasite et celles où le comique n'est guère cherché que dans l'obscénité, ce sont précisément ceux qui étaient le plus fortement marqués de la couleur italienne. De ses vers se dégage une impression autrement forte que de la prose de Della Porta. L'amour n'est plus un simple caprice, mais une passion contre laquelle la raison se révolte. Ecoutez don Alvare qui se croit trahi par Célie, et qui veut pourtant s'élancer à son secours jusqu'à ce qu'il soit arrêté par sa fureur jalouse :

> Mais, lâche souveraine, imbécile raison,
> Laisses-tu de la sorte ébranler ton empire
> Au premier mouvement que la pitié t'inspire ?
> Ton servage est fini ; le veux-tu prolonger
> En désarmant un bras armé pour te venger? (IV. V.)

Voilà un amour vrai et que Rotrou n'avait point appris de Della Porta, qui laisse son héros s'enfuir avec son serviteur, sans un regret, sans un retour. C'est l'Espagne qui, depuis le *Cid*, lui a enseigné à se servir de ce ressort tragique. Et c'est elle aussi qui lui suggère une plus sombre conception de l'honneur. Son Euphraste ne craint pas de frapper sa fille de son poignard parce qu'il se fait de sa dignité une idée plus haute que son modèle Eufranone.

Il le dit à don Alvare :

« Et laissez nous au moins dans notre pauvreté
Le seul bien que le sort ne nous a pas ôté.
Sachez qu'à votre corps l'âme est plus étrangère,
Les ombres à la nuit, au soleil la lumière,
La pompe à vos grandeurs, l'éclat à votre rang
Que l'honneur à Célie, et la gloire à mon sang. »
(IV 2).

Aussi, quand il apprend le prétendu déshonneur de sa fille, il n'hésite pas une seconde :

« Je vais exécuter votre commission,
Et, pour ne rendre pas vos bons avis frivoles,
Lui faire jusqu'au cœur pénétrer vos paroles. »
(IV 2.)

De tels accents ne viennent pas d'Italie ; l'Espagne seule pouvait les inspirer. C'est elle qui suggère à Rotrou les transformations qu'il fait subir au génie napolitain. Voilà le grand intérêt des pièces qu'il emprunte à Sforzza d'Oddi ou à Della Porta. Elles nous sont une preuve de plus que la comedia n'était point originale dans des intrigues que les Plaute et les Térence, les Bandello et les Arioste avaient déjà esquissées. L'Italie n'avait guère fait qu'ajouter aux thèmes antiques plus de complication et surtout plus d'indécence voluptueuse. Quand il supprime les types consacrés comme le pédant ou le parasite, quand il remplace une prose vive et familière par une poésie souvent très fine et parfois très noble, quand surtout il commence à dresser au-dessus des caprices des sens un amour plein de larmes et un honneur qui exige de sanglantes vengeances, Rotrou se dégage de l'influence des Cinquecentistes pour suivre celle de Lope et de ses disciples, et il n'est pas sans s'en rendre compte lui-même,

puisque pour *Célie*, par exemple, il écrit tragi-comédie où Della Porta avait mis comédie. Comment et après quelles hésitations s'était-il élevé au-dessus de ses modèles italiens, et comment atteindra-t-il aux dramatiques peintures de *St-Genest* et de *Venceslas ?* Comment l'Espagne arrive-t-elle à infuser dans notre théâtre un peu de son âme tragique ? C'est ce que nous laisseront deviner les tragi-comédies tirées de ses nouvelles et de sa comedia. C'est ce que nous révélera en une éclatante lumière la merveille du *Cid*.

Il y a dans les nouvelles espagnoles, à côté d'une intrigue analogue aux complications italiennes, des scènes d'une saveur picaresque et des situations aussi où l'amour et l'honneur commencent à se livrer de dramatiques combats. Hardy n'y avait vu que des fables qui pouvaient satisfaire la curiosité de son public. C'est aussi par l'extérieur qu'après lui d'abord on les imite. Lorsqu'en 1625 le sieur Pichou va chercher dans quelques chapitres du *don Quijote* ses *Folies de Cardenio*, il ne sait leur emprunter qu'un romanesque pâle et décoloré. Scudéry n'est guère plus heureux dans cet *Amant libéral* (1636) qu'il déclare tiré « de la meilleure nouvelle de Cervantès. » (1) C'est qu'il ne demande à son modèle qu'un sujet ingénieux, et qu'il ne comprend pas ce qui en fait le charme. Les *Deux Pucelles* (1636) manifestent une intelligence autrement fine et pénétrante de l'âme espagnole. Rotrou y suit d'assez près la marche générale de la nouvelle

(1) La nouvelle de Cervantès porte le même titre : *El amante liberal*.

de Cervantès : *Las Dos Doncellas*. Mais il ne se contente pas d'en découper en scènes le récit piquant et d'en imiter les dialogues si vifs qu'ils pourraient entrer dans une comedia ; il tâche aussi de faire passer dans sa tragi-comédie un peu de la passion et de l'ardeur qui animent la prose de son modèle. Sa Théodose a le regret poignant de son honneur perdu, et son frère Alexandre est loin d'oublier ce qu'il doit à la dignité de sa famille :

« Les pleurs lavent le corps, mais ils n'essuient pas l'âme,
Et de nos actions n'effacent pas le blâme. » (IV, 1)

Léocadie qui voit Antoine oublier sa promesse ne se contente pas non plus de larmes désespérées. Elle veut mourir, mais après s'être vengée :

« Non, non, ôtons l'espoir en nous désespérant,
Ruinons qui nous perd, et tuons en mourant. » (IV.7)

Les pères enfin ne supportent pas avec calme l'atteinte qui fut faite à leur sang, et ils se demandent des comptes qui ne peuvent se régler qu'en un duel. Il y a par suite dans la tragi-comédie de Rotrou comme un essai des véritables ressorts du drame. Mais cet essai est encore bien imparfait. Théodose est loin d'avoir l'énergie farouche de Teodosia et de montrer comme elle le sentiment imployable de son honneur. « Je le contraindrai, s'écriait l'héroïne de Cervantès, à tenir sa promesse et sa foi, ou je lui ravirai la vie. Je suis résolue à être aussi prompte à la vengeance que je fus facile à me laisser offenser. » De tels accents ne se font pas entendre dans les vers de l'adaptation française. On n'y retrouve pas non plus dans

la peinture de l'inclination naissante d'Alexandre la délicate psychologie avec laquelle Cervantés nous décrit la passion de son Rafael. Rotrou, qui reste sous l'influence des romans, ne sait pas encore tirer son drame de la tragique opposition entre l'honneur et l'amour. Pour remplir ses cinq actes, il imagine des scènes assez froides où interviennent l'hôtelier Dorilas et sa femme Alcione. Il est vrai qu'il est obligé de retrancher des incidents d'une saveur trop spéciale comme la bagarre entre les gens des galères et la foule.

Ce n'est d'ailleurs pas le moindre intérêt des *Deux Pucelles* de nous montrer le génie français essayant d'apporter en une matière étrangère ses qualités profondes de clarté et d'humanité. Au lieu de la disperser à travers l'Espagne, Rotrou concentre son action à Séville et à Castilblanc, tantôt dans une auberge et tantôt dans un bois voisin. Il peut ainsi supprimer le personnage inutile de don Sancho de Cardona qui recueille à Barcelone Antonio blessé et ses gardes du corps. Sans respecter l'unité de temps, puisqu'il faut à la blessure de son Antoine le loisir de se fermer, il est loin de prendre les libertés que se permet naturellement la nouvelle ; il donne ainsi à sa tragi-comédie un mouvement plus dramatique. Il la rend en outre plus vraisemblable, en permettant à son Alexandre de rendre à Léocadie un service qui explique son brusque changement d'amour. Il la fait enfin vraiment française parce qu'au lieu de se servir d'images trop fortes ou trop subtiles, il parle un langage plein de justesse et de mesure. « Chacune de ses paroles, dit Teodosia de Marco Antonio, était un feu d'artillerie qui renversait un peu de la forteresse de mon honneur ; chacune de ses lar-

mes était une flamme où brûlait mon honnêteté ; chacun de ses soupirs un vent furieux qui augmentait si bien l'incendie qu'il acheva de dévorer une vertu jusqu'alors intacte. » Théodose ne se fait aucun tort en se privant de ces gongorismes pour s'exprimer avec plus de simplicité. Mais elle est loin d'être exempte de toute recherche, et elle se permet parfois quelques pointes qui restent inintelligibles si on ne se reporte pas à l'original espagnol. Il n'en demeure pas moins vrai qu'avec les *deux Pucelles* on devine que notre théâtre tend à prendre une force plus dramatique tout en conservant les habitudes romanesques que lui léguait son passé, et sans renoncer aussi à ce goût de la clarté qui est peut-être le génie même de notre race.

Ces tendances sont plus et mieux marquées encore dans les tragi-comédies que Rotrou tire directement de la comedia. *La Bague de l'oubli* (1628) est une œuvre de jeunesse. Dans son Avis au lecteur, Rotrou l'annonce comme une pure traduction de Lope (*La Sortija del Olvido*), et il s'excuse de la négligence de ses vers trop rapidement écrits. On y peut saisir pourtant un curieux effort pour donner à la comedia qu'elle imite plus de simplicité. On y rencontre bien encore quelques couplets qui semblent des vers d'opérette. Mais, en général, toutes les parties lyriques de Lope sont supprimées. Plus de sonnets et plus de longues réminiscences mythologiques ; quelques saillies trop espagnoles, mais assez rares. Plus de dialogues où les valets, Lirano et Clavela, reprennent pour en faire la caricature le duo de leurs maîtres, Menander et Lisarda. Marcio perd son panache de capitan pour devenir le

chef des gardes Dorame. Des scènes inutiles disparaissent ; d'autres, qui ont leur importance, changent de place pour prendre une valeur plus dramatique. Toutes ces transformations qui trahissent les tendances encore inconscientes du génie Français sont loin de gâter la pièce. Mais elles sont encore incomplètes et insuffisantes. Rotrou suit en général son modèle de très près. Il ne voit encore l'Espagne que dans ce qu'elle a de plus extérieur, les complexités de l'action. L'amour qu'il nous peint reste presque toujours bien superficiel. Leonor s'intéresse trop peu à la vie de son frère, et sa passion ne se manifeste guère que par une préciosité assez froide. Si l'intrigue est moins dispersée que chez Lope, elle ne cesse pas d'être romanesque puisqu'elle repose tout entière sur le charme d'un anneau magique, et elle tourne si bien à la féerie qu'elle en deviendra une dans l'imitation de Legrand (*Le Roi de Cocagne*, 1718).

C'est encore par le dehors que la *Diane* (1632-1633) imite l'Espagne. L'action en est d'une complication bien invraisemblable. Pour reconquérir son infidèle Lysimant, la *Diane* de Rotrou se met, comme la *Donzella de Labor* de Montalvan, au service de sa rivale. Comme tant d'autres héroïnes de la comedia, elle se travestit en homme pour entraver le second projet de mariage de son amoureux. On découvre enfin qu'elle est de noble famille, et elle obtient le bonheur que ses ruses ont mérité. Voilà l'histoire que Rotrou découpe en scènes avec une grâce assez facile, mais sans nous donner la délicieuse inquiétude d'un amour dont les ingénieux efforts s'accompagnent d'une troublante angoisse. Il n'y a pas plus d'étude psychologique dans les *Occasions perdues* (1633). On

y devine pourtant un effort plus conscient pour franciser le sujet et les personnages. Ce sont toujours des travestissements et des méprises que Rotrou emprunte à Lope (*La Ocasion perdida*) ; mais bien des détails disparaissent qui étaient inutiles ou qui avaient une saveur trop particulière. Les plaisanteries des valets sont singulièrement abrégées. Plus de scènes entre paysans. Lysis est un serviteur moins amusant que le gracioso Hernandillo, mais il est plus naturel en France. On trouve encore dans la bouche de son maître plus d'une trace de gongorisme, et les longues périphrases de la Reine pour expliquer à Isabelle que son amour triomphe de sa gloire ne sont pas sans faire songer aux pires excès de la préciosité espagnole ; mais la confidente nous fait vite rentrer dans le bon sens français, lorsqu'avec un sourire elle indique en la raillant l'éternelle matière des poulets galants :

« Ce ne seront qu'amours, que soupirs et que vœux ;
« Je les cachéterai de mes propres cheveux ». (II, 2).

L'action enfin se concentre à Naples au lieu d'aller vagabonder à Leon. Il est vrai qu'elle perd en pittoresque ce qu'elle gagne en sobriété et en clarté. Il reste pourtant quelque trace de la couleur espagnole dans les deux rendez-vous que protège l'ombre propice de la nuit (III, 2 et V, 7). Lope a communiqué à Rotrou un peu de sa vivacité dramatique, et c'est elle que le public français applaudit dans les *Occasions Perdues ;* c'est elle sans doute que Richelieu récompensa par une pension de 600 livres. Mais on pouvait demander à l'*Ocasion perdida* beaucoup plus et beaucoup mieux. Il y avait dans l'âme de Doriclea une

lutte intéressante entre son amour pour Feliciano et son devoir envers sa princesse. Là était le drame véritable si Rotrou avait su développer ce que Lope avait esquissé.

L'*Innocente Infidélité* (1634) dont l'intrigue est faite d'éléments qui semblent empruntés à la *Sortija del Olvido* et à la *Laura Perseguida* (1) commence à chercher quelques effets assez saisissants dans la peinture de l'amour et de l'honneur. Des vers y éclatent parfois qui annoncent notre grand Corneille L'amour de Parthénie n'est plus une tendresse mièvre qui se contente de galantes paroles. Il est un élan de l'âme qui s'élève jusqu'à la beauté du sacrifice :

« Un si pressant instinct me porte à le chérir
« Que, si je lui déplais, il m'est doux de mourir » (III, 2).

Quand elle retrouve Félismond, qu'un charme lui avait ravi, Parthénie ne se plaint point de l'injuste traitement dont elle a failli être victime ; elle préfère s'excuser de ne l'avoir point subi :

« Puisque de votre part j'ai redouté la mort,
« Que je n'ai pu vous plaire aux dépens de ma vie,
« Et que mes propres mains ne me l'ont point ravie ».
(V. 8).

Sa rivale Hermante n'apporte pas moins d'ardeur à la poursuite de sa vengeance. Abandonnée par le roi, elle est prête à tout pour le reconquérir. Elle se fait de son honneur la conception à la fois subtile et effroyable que l'Espagne lui a enseignée. Et elle la traduit en un langage dont

(1) Comedia de Lope d'où Rotrou tirera en 1638 sa *Laure persécutée*.

les Emilie (1) et les Cléopâtre (2) se souviendront :

« Rien ne peut me ravir le dessein légitime
De mériter la mort au moins par un beau crime... » (I, 2).
« Et qui n'ose commettre un crime qui couronne
Observe à ses dépens une lâche vertu » (IV, 2).

C'est aussi l'esquisse d'un amour plus fort que la mort qui fait l'intérêt de l'*Heureuse Constance* (1635). Rotrou y a mis à profit deux comedias de Lope : *El poder vencido y el amor premiado* (Le pouvoir vaincu et l'amour récompensé) et *Mirad a quien alabais* (Prenez garde à vos éloges). Grâce à cette « contaminatio », il a pu donner à son intrigue plus de mouvement et de naturel. Il a supprimé les longs récits et les scènes inutiles pour mettre parfois en relief la passion contrariée de deux sujets qui finissent par triompher de leur roi à force d'obéissance et de fidélité. Il nous les montre trahissant malgré eux le secret de leur cœur à Lysanor qui le révèle à son maître :

N'oser ouvrir les yeux, retenir trop sa voix ;
Si l'on parle d'amour, médire de ses lois ;
Feindre devant le monde une froideur extrême,
Pensant tromper autrui, c'est se tromper soi-même. »
(III, 3.)

Mais que peuvent la force et et la ruse contre l'amour qu'elles torturent, sans parvenir à le tuer ? Les fausses lettres qu'on remet à Alexandre et à

(1) Cf. *Cinna*, I, 2 : « Pour qui venge son père, il n'est point de forfaits ».

(2) Cf. dans *Rodogune* presque tout le rôle de Cléopâtre :

« Pour jouir de mon crime, il le faut achever... » (II, 3).
« Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge » (V, 1).

Rosélie ne les arrachent pas l'un à l'autre. L'un s'écrie :

« Malgré son changement, j'adore ses appas.
Le dessein que j'ai fait ne s'altérera pas.
Je relève d'un dieu plus fort que ma colère.
Je l'adorais constante et je l'aime légère ;
Je l'aimais la voyant ; je l'aime sans la voir ;
Je l'aimais espérant ; je l'aime sans espoir. » (IV, 7.)

L'autre s'efforce en vain d'accepter un trône pour se venger d'un oubli.

« Mais qu'aimerais-je, hélas! si je ne l'aime plus ? »
(V, 2.)

Tous deux enfin, redevenus sûrs l'un de l'autre, opposent au roi l'inébranlable résistance des âmes qui ont accepté le trépas :

« Vous traversez en vain des amours si parfaites ;
La mort nous guérira des maux que vous nous faites. »
(V, 2).

Voilà le drame véritable qu'il fallait tirer d'*El poder vencido*. Rotrou ne sait encore que l'ébaucher. Il l'abandonne trop vite pour reprendre les incidents que lui fournissait *Mirad a quien alabais*. Encore s'il s'était attaché à la lutte qui s'engage dans l'âme de don Cesar de Avalos entre son amour et ses scrupules de sujet! Mais il ne prête à son Pâris que de molles hésitations. La comedia l'aide à se dégager du roman sans l'en affranchir complétement. Elle lui laisse entrevoir le drame, sans pouvoir lui livrer le secret de le faire palpiter en dehors des complications de l'intrigue.

Tout au moins s'efforce-t-il de lui enlever ses

maladresses trop criardes et son mauvais goût éclatant. Il se garde bien de faire discuter, comme chez Lope, le roi et Oton sur Aristote et sur Platon et sur la « substance intellective » (1). Son Pâris ne dira pas comme don César qu'après avoir remis à la duchesse de Milan la lettre de son maître il trouva le papier plus sombre que la main jusqu'au moment où il y vit luire deux corails qui étaient des lèvres (2). Alexandre et Rosélie échangent bien quelques plaintes en strophes, mais ils ne se livrent point aux bizarreries lyriques de la comedia. Il est vrai que dans cette transposition Lope perd beaucoup de sa couleur et de son pittoresque, mais il n'aurait pu les conserver qu'en demeurant inintelligible. Quand Rotrou renonce aux gongorismes pour rechercher les abstractions, quand il décolore sa langue pour la rendre plus claire et plus large, il marche bien dans la voie française puisqu'il commence à rendre son drame capable de supporter une étude psychologique plus pénétrante et plus humaine.

Mais il est le seul avant Corneille qui semble entrevoir dans la comedia plus et mieux qu'une intrigue vive et ingénieuse. Les autres imitateurs du théâtre espagnol continuent à n'y chercher que des complications romanesques. Ce sont toujours des enlèvements et des travestissements suivis de duels et de reconnaissances. Les Pichou et les Beys ne s'élèvent pas au-dessus de ces invraisemblances entremêlées. *L'infidèle Confidente* (1630) n'a pas une autre allure ni une autre couleur que le *Lysandre et Caliste* (1632), em-

(1) *Mirad a quien alabais*, I, 9.
(2) *Mirad a quien alabais*, I, 4.

prunté par Du Ryer au roman de d'Audiguier (1). Pichou n'y peint guère que des calomnies vengées par des combats auxquels les femmes prennent part sous le masque d'une armure virile. Il imite la comedia, mais il n'en voit que la surface. Beys n'a pas un regard plus pénétrant. Lisez son *Jaloux sans sujet* (1635). Mais gardez-vous d'en attendre une peinture de l'amour inquiet et torturé à la pensée qu'il n'est pas l'unique possesseur de son trésor. Vous n'y trouverez que des enchevêtrements de scènes qui veulent remplir cinq actes avant de se terminer par trois mariages. Beys aurait pu tirer de son modèle quelques indications au moins sur les troubles d'une âme en proie à la jalousie. Son *Hôpital des fous* ne vaut pas beaucoup mieux. M. de Schack le prétend traduit d'une comedia de Diego de Torrès : *El Hospital en que cura amor de amor la locura* (2). C'est un véritable roman, et des plus invraisemblables. Rien n'y manque, ni les enlévements ni les voleurs, ni les duels, ni les travestissements. Enfin tous les personnages se retrouvent dans l'établissement qui leur convient le mieux, dans l'hôpital des fous de Valence où Palamède n'a pas de peine à prendre place pour rendre la raison à sa chère Méliane. Les scènes épisodiques où interviennent un philosophe qui se croit Jupiter, un musicien qui pense être Orphée, et un alchimiste prêt à engendrer le soleil ne nous offriraient aucun intérêt, si elles ne nous rappelaient pas les extravagances d'*El Nuevo Pitagoras* de Lope, et si

(1) Ce d'Audiguier s'était familiarisé avec les imaginations espagnoles en traduisant de Cervantès ses *Nouvelles* et ses *Travaux de Persilès et de Sigismonde*.

(2) *L'hôpital où l'amour guérit la folie qu'il avait causée.*

elles ne nous annonçaient point *Les Visionnaires* de Desmarets. Ce ne sont pas ces folies qu'il fallait demander à la comedia. Il fallait y chercher des peintures tragiques capables de s'adapter aux instincts profonds de notre race. Rotrou avait eu le talent de les entrevoir, Corneille aura le génie de les découvrir en pleine lumière.

Il y sera aidé par les théories dramatiques qui le détourneront des extravagances de la comedia en lui imposant la contrainte des unités. Jusqu'aux environs de 1628, notre théâtre, qui est surtout un divertissement populaire, ne se préoccupe guère des conditions esthétiques de ses spectacles. Comme il lui faut avant tout attirer le gros public, et comme il ne sait pas encore le retenir par la peinture de l'âme humaine, il cherche à piquer sa curiosité par la libre variété de ses intrigues. Mais lorsque la société polie commence à prendre de plus en plus le chemin de l'Hôtel de Bourgogne, les grands seigneurs se mettent à critiquer des œuvres jusqu'alors dédaignées, et, laissant la farce au vulgaire, à réclamer pour la pastorale et la tragi-comédie l'observation des règles de l'art. C'est de leur part un pédantisme, et c'est aussi comme un obscur instinct qui leur suggère le désir d'un drame plus clair et moins touffu. Ils ne sont pas fâchés de citer Aristote ou Horace ; de reprendre, après Vauquelin ou Hélye, Garel, Scaliger ou Daniel Heinsius. D'autre part, il leur semble difficile, quand ils y réfléchissent, d'accepter toutes les invraisemblances d'une action sans limite dans le temps ainsi que dans l'espace. Comme ils ont l'habitude de la décoration multiple, c'est surtout à l'unité de jour qu'ils s'attachent. C'est elle qu'ils demandent

d'abord au genre qui pouvait la respecter le plus facilement, à la pastorale. Soit par hasard, soit avec intention Gombaud l'a appliquée dans son *Amarante* qui fut jouée vers 1628, et il s'en vante dans la préface qu'il fit imprimer en 1631. « C'est la vérité, dit-il, que tous ceux qui ont mérité quelque estime en ce genre d'écrits, n'ont représenté dans leurs ouvrages que ce qui pouvait arriver du matin au soir ou du soir au matin. Ils ont trouvé que cet ordre s'accordait beaucoup mieux à la vraisemblance et à la perfection que la Poésie demande que ne faisait la simple et nue vérité de l'Histoire... La tromperie serait bien grossière qui voudrait faire passer l'espace de deux ou trois heures non pour un jour, ou pour une nuit, mais pour plusieurs années. »

L'autorité des anciens et la vraisemblance sont aussi les raisons invoquées par Mairet dans le discours poétique qu'il mit, en 1631, en tête de l'édition de sa *Silvanire*. Le comte de Caramain et le cardinal de la Vallette lui avaient demandé de composer une pastorale avec toutes les « rigueurs » des Italiens. Il écrivit donc cinq actes dont les divers incidents n'exigent pas plus de vingt-quatre heures. Il obéissait ainsi au goût de ces savants dont Gombaud dit justement qu'ils sont ceux « qui entendent le mieux les règles du théâtre, et qui le fréquentent le moins. » Mais il sent bien qu'il choque les habitudes de l'Hôtel de Bourgogne et de son ordinaire public, et il est bien obligé d'avouer que les beaux effets « rarement se peuvent rencontrer dans un si petit espace de temps ». Gombaud ne se rend pas moins compte de la gêne qu'apporte l'unité de temps à une action qu'il ne peut pas concevoir en

dehors d'une complexité romanesque : « Je scay bien, écrit-il, que la partie des Intrigues est une des principales ; c'est pourquoi j'en veux avoir autant que la bienséance, le temps et la nature de cette action en demandent ». Le docte Chapelain, qui n'avait rien écrit pour la scène, ne s'était pas heurté à cette contradiction entre le mouvement dramatique et la contrainte des vingt-quatre heures. Aussi s'est-il montré le plus rigoureux des réguliers dans la dissertation manuscrite qu'il adressait le 29 novembre 1630 à son ami Godeau. Ne lui parlez pas avec Cervantés de la souplesse de la pensée. Le spectateur aurait tort de se prêter à la fantaisie du poète. Ne lui dites pas après Francisco de Cascalès qu'en somme la représentation ne dure que deux heures. Il vous répondra que les vingt-deux autres ne sont qu'un supplément facultatif et que peuvent à la rigueur justifier les entr'actes. Ainsi posée sur le terrain de l'unité de temps la théorie classique soulevait les plus légitimes objections. Elle n'était pas comme en Espagne la protestation du bon sens contre les invraisemblances morales et les disparates trop criardes. Si elle répondait peut-être au désir obscur d'un théâtre moins éparpillé, elle n'était pourtant qu'une tradition aveugle, puisqu'elle n'entrainait pas encore avec elle une étroite unité de temps, puisqu'elle n'opposait point à un tableau romanesque la peinture dramatique d'une crise d'âme.

Aussi ne s'impose-t-elle pas du premier coup à une tragi-comédie qui ne peut guère vivre que dans la liberté. C'est ce que sentait fort bien le prieur Ogier dans la préface qu'il mit en 1648 en tête de

Tyr et Sidon (1). S'il s'en prend d'abord avec une finesse si vive aux lois des anciens, c'est qu'elles lui paraissent contraires aux nécessités du drame moderne. Il les montre donc forçant les poètes à faire « eschoir en un mesme jour quantité d'accidens et de rencontres qui probablement ne peuvent estre arrivez en si peu d'espace. » Et que de longs récits pour exposer les événements des jours précédents ! « Il est plus commode à une bonne hostellerie qu'il n'est convenable à une excellente tragédie d'y voir arriver incessamment des messagers. » Faut-il donc blâmer les chefs-d'œuvre de la Grèce ? Non certes ; mais il ne faut point en faire des modèles asservissants puisqu'ils sont éclos en une civilisation qui n'est plus la nôtre, et pour un public qui n'avait pas notre goût. Leurs grâces particulières nous échappent, et pour les découvrir « il faudrait avoir respiré l'air de l'Attique en naissant. » Aristote, qui en a formulé les lois, n'en aurait point exigé l'application « pour une pièce qui eust deu estre représentée devant un peuple impatient et amateur de changement et de nouveauté comme nous sommes. »

D'où vient chez Ogier cette indépendance de jugement ? Je ne serais point étonné qu'il l'eût apprise à l'école de l'Espagne. Il reproduit en tout cas les arguments chers à Gonzalès de Salas et à Alfonso Sanchez, à Ricardo de Turia et à Tirso de Molina. Sa grande règle à lui est que la

(1) *Tyr et Sidon*. Tragi-comédie divisée en deux journées, à Paris, de l'imprimerie de Robert Estienne, rue Saint-Jean de Beauvais n° 48. L'imprimeur prévient le lecteur qu'il a prié l'auteur (Jean de Schelandre) au moyen d'un arrangement de scènes qu'il indique ensuite : « de réduire ces deux journées en une pour la commodité de ceux qui s'en voudraient donner le plaisir en des maisons particulières. »

poésie est un divertissement, et qu'elle doit se plier aux esprits des peuples qui ont « des inclinations bien différentes les uns des autres. » Son grand exemple, ce sont les Espagnols qui « se figurent et se plaisent à une espèce de beauté toute différente de celle que nous estimons en France.» Gonzalès de Salas n'avait pas recommandé autrement que lui de tenir compte du changement des âges et des goûts. Alfonso Sanchez avait déclaré que la comedia devait suivre le drame antique, non point dans ses règles et ses lois, mais dans son imitation de la nature. Ogier ne s'en souvenait-il point lorsqu'il s'écriait : « Nous imiterons bien mieux les Grecs si nous donnons quelque chose au génie de nostre païs et au goust de nostre langue, que non pas en nous obligeant de suivre pas à pas et leur invention, et leur élocution » ? Ainsi débarrassé de la contrainte des règles antiques, le poète ne doit songer qu'au divertissement de son public, et il ne peut l'obtenir que par la variété des événements, que dans la tragi-comédie.

C'est le genre que lui conseille Ogier en reprenant l'argumentation de Ricardo de Turia et de Francisco de la Barreda. Il y avait dans *El Norte de la poesia* plusieurs exemples du mélange de tons et de personnages que s'étaient permis Sophocle et Aristophane. Ogier s'attache surtout au drame satirique qui lui semble « une tragi-comédie pleine de raillerie et de vin, de satyres et de silènes d'un costé, de sang et de rage de Polyphème éborgné de l'autre. » Francisco de la Barreda avait fait voir chez les Latins et les Italiens une superstition tantôt étroite, et tantôt maladroite des gloires passées, et il avait recommandé pour l'art la seule imitation qui ne fût point un

esclavage, celle de la nature où l'on voit le rire se mêler aux pleurs. Ogier reprend à son tour cette histoire du théâtre pour arriver par la même route à la même conclusion. Il ajoute seulement cette ingénieuse réflexion que « les mesmes mouvemens de muscles et de nerfs qui forment le ris dans le visage sont les mesmes qui servent à nous faire pleurer. » Scudéry ne comprend pas moins que lui l'impossibilité d'accorder la tragi-comédie avec la règle des vingt-quatre heures. Aussi, dans la préface de son *Lygdamon et Lidias*, revendique-t-il contre les « pédans et quelques cavaliers » le droit de ne pas s'enfermer dans des limites trop étroites et de ne suivre que « le sens naturel », fondement de toutes les sciences. Peut-être est-ce à la liberté de ce système dramatique que don Juan Florimond voulait rendre hommage quand il adressait à l'auteur de *Lygdamon* les « *coplas castellanas* » qui se lisent en tête de la pièce :

« Gran Scudier, sobre Pegaso
Buscas la immortalidad.
Tu fama en la prima edad
Va d'Oriente a l'Occaso. » (1)

Ni les judicieuses réflexions d'Ogier, ni l'indépendance cavalière de Scudéry n'arrêtent la campagne des pédants pour mettre à la mode l'unité de temps. En vain les esprits modérés comme le médecin Isnart recommandent-ils aux poètes de

(1) Grand Scudéry sur Pégase
Tu cherches l'immortalité ;
Ta gloire, à la fleur de l'âge,
Va de l'Orient à l'Occident.

C'est d'ailleurs sur l'Espagne que Scudéry éprouve le besoin d'excuser ce qu'il appelle son « extravagance ». Il écrit dans sa préface de Lygdamon : « Aujourd'hui tous nos écrivains sont des Espagnols François en rodomontades. »

ne pas suivre jusqu'à la superstition des règles qui risqueraient d'interdire « les beaux sujets »(1). Tout en élargissant les unités, ils en réclament l'application. Rayssiguier essaie une conciliation plus heureuse parce qu'il place la question sur son véritable terrain. Dans la préface de son *Aminte*, il reconnait avec les savants que l'observation des règles empêche « de faire paraitre aucune action contre le sens commun ou contre le jugement. » Mais il reprend en faveur des auteurs une excuse chère à Lope. Ils sont bien obligés « d'écrire sans observer aucune règle » puisqu'il leur faut satisfaire « la plus grande part de ceux qui portent le teston à l'Hostel de Bourgogne » et « qui veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la face du théâtre, et que le grand nombre des accidens et adventures extraordinaires leur ostent la cognoissance du sujet. » Rayssiguier conclut qu'il faut faire état de ce qui est bon partout où on le trouve.

C'est là un éclectisme qu'adopteront d'abord Rotrou, Corneille et Scudéry. Mais les Chapelains ne se tiennent pas pour battus. Ils continuent à parler du peuple comme d'une « racaille » méprisable ; ils opposent à l'Hôtel de Bourgogne le nouveau théâtre de Mondory, et ils finissent par imposer aux Mairets le respect de la règle la plus contraire à la tragi-comédie. *Virginie* en 1633 entasse en vingt-quatre heures les aventures les plus naïvement extraordinaires jusqu'à ce qu'au dénouement les innocents sortent « de péril et de confusion par les mêmes moyens que les méchants

(1) Cf. La préface qu'il a mise en tête de *la Fillis de Scire*, pastorale par Simon du Cros (1631).

avaient inventés pour les perdre. » Mairet se montrait très fier d'avoir pu « restreindre tant de matière en si peu de vers ». Mais il n'y avait réussi qu'au prix des plus grandes invraisemblances. C'est que, si la pastorale se prêtait sans peine à une action de peu de durée, la tragi-comédie, qui vivait de variété, ne pouvait pas se plier à la même contrainte. Il fallait donc, si on voulait l'imposer au théâtre, avoir recours a un autre genre. La pastorale était épuisée ; on essaya de la tragédie.

On lit dans les Segraisiana : « Ce fut M. Chapelain qui fut cause que l'on commença à observer la règle des vingt-quatre heures..... Il communiqua la chose à M. Mayret qui fit la *Sophonisbe*, qui est la première pièce où cette règle est observée. » Il serait plus exact de dire que *Sophonisbe* est la première tragédie régulière qui se soit fait applaudir sur notre scène. Elle reprend les procédés chers aux érudits de la Renaissance, en essayant de leur donner plus de mouvement et de vie. Mais si, grâce à la plus étrange précipitation, son action n'exige pas plus de vingt-quatre heures, elle réclame pourtant une décoration assez complexe. Et puis, et surtout, malgré l'habileté qu'elle montre parfois dans la peinture de son héroïne, elle ne sait pas encore tirer de l'analyse psychologique des effets assez pénétrants, et elle s'attarde trop souvent dans des songes ou des présages, dans des imprécations ou des lamentations. Avec *Sophonisbe* la tragédie apparaît comme une première réaction contre les excès du romanesque, comme un effort vers une clarté plus soutenue, mais aussi comme une pièce à la fois historique et oratoire qui abuse des mots, faute de savoir manier les véritables ressorts du drame.

C'est bien ainsi que la comprennent tous ceux qui, après Mairet et avant *le Cid*, veulent s'essayer en un genre que la société polie met à la mode et que les doctes n'ont pas cessé de proclamer le plus noble et le plus délicat. Nous n'en trouverions une autre conception ni dans *l'Hercule mourant* de Rotrou (1634) ni dans la *Cléopâtre* de Benserade (1634). Il y a bien encore quelques protestations contre ces règles qui assureront le triomphe de la tragédie. Dans le prologue de *la Comédie des Comédiens*, imprimée en 1635, Mondory, sous le nom de Blandimare, raille la folie de ses compagnons, « car la pièce qu'ils représentent ne scauroit durer qu'une heure et demie, mais ces insensez assurent qu'elle en dure vingt et quatre, et ces esprits déréglez appellent cela suivre les règles ; mais s'ils estoient véritables, vous devriez envoyer quérir à disner, à souper et des licts. » Scudéry, qui écrit ces indépendantes paroles, fait en effet dans son *Orante* et son *Prince déguisé* (1635) changer cinq à six fois de face à son théâtre, et s'attache aux intrigues les plus ridiculement romanesques. Mais dans sa *Mort de César* (1636) il se vante d'appliquer les règles, et dans sa *Didon* (1636), pour ne pas violer l'unité de temps, il suppose qu'Enée n'a débarqué que la veille à Carthage. La tragicomédie n'est pas morte encore, mais on sent que la superstition des vingt-quatre heures contribuera à lui faire perdre ce que gagnera la tragédie.

La comédie profitera de cette transformation du théâtre. On finira par lui demander un spectacle qui soulève les rires sans tomber dans les grossièretés de la farce, et, comme on exigera

d'elle la même régularité que de la tragédie, elle sera bien forcée de demander ses effets à d'autres moyens que les complications de l'intrigue. Mais les pièces qui portent ce titre avant Molière sont loin de puiser le comique à sa véritable source. Pourquoi la *Florimonde* de Rotrou (1635) et sa *Belle Alphrède* (1636 ne s'appellent-elles point, la première une pastorale, et la seconde une tragi-comédie ? C'est ce qui ne s'explique que par la confusion qui règne alors entre les genres. *La Comédie des Comédies* (1629) « traduite d'Italien en langage de l'orateur François par le sieur *du Péchier.* » n'est qu'un scenario de commedia dell' arte. Elle a beau dans son argument laisser entrevoir un sens moral à son sujet, et insinuer « que cette Ciorinde, qui est recherchée par le Paladin et par le Docteur, n'est autre chose que l'Eloquence » ; elle ne pouvait fournir à ses imitateurs que quelques lazzi et quelques situations plaisantes. *La Comédie des Comédiens* que Gougenot écrivit en 1633 pour l'Hôtel de Bourgogne et celle que Scudéry fit imprimer en 1635, après l'avoir déjà fait jouer par la troupe de Mondory, ne sont guère que deux actes de revue encadrant, dans l'une une tragi-comédie, dans l'autre une pastorale. Il ne faut pas attacher plus d'importance aux *Galanteries du duc d'Ossonne* (1632). Je serais fort étonné que Mairet ne les eût pas traduites de l'espagnol. Comme la *Bague de l'oubli*, elles méritent plutôt le nom de tragi-comédie, et elles ne pouvaient enseigner qu'une sorte de fantaisie bouffonne. Je ne connais guère que *l'Esprit fort* de Claveret (1629) qui cherche à faire de la comédie un genre aussi nettement limité que la tragédie. Ce n'est pas que l'intrigue

en soit originale, ni même raisonnable (1) ; mais elle est moins chargée d'aventures que dans les tragi-comédies, et, quoique le Privilège ne soit daté que du 20 juillet 1636, il semble bien qu'elle ait été écrite en 1629 avec la préoccupation des règles. L'action n'en demande pas plus de vingt-quatre heures, et la scène est toujours « une route d'un parc près de Versailles ».

La comédie redevient donc avec Claveret un genre régulier. Mais quels en seront l'intérêt et les ressorts ? « Les ouvrages comiques, nous dit l'Avertissement, où la gravité des sentences et la force des raisonnements ne peut entrer, ont recours à ces faux brillants (il s'agit des « pointes ») pour s'insinuer dans les esprits avec plus de plaisir... On s'en sert dans les conversations les plus polies, qui doivent estre une mesme chose avec ce genre d'escrire... Joins à cela, s'il te plaît, lecteur, que ces gentillesses ne voyent ordinairement le jour qu'en faveur de ce beau sexe qui ne s'arrête presque jamais qu'à ce qui brille ». Ainsi la comédie est un genre qui, pour plaire aux dames, se met à la recherche de galantes subtilités. Elle est la traduction sur la scène de la conversation précieuse de la société polie. Il restera de cette définition une tendance, que seul Molière satisfera, vers une pièce d'une in-

(1) Orilame est amoureux d'Angélie qu'il finit par épouser, mais, on ne sait pourquoi, il feint d'aimer ses sœurs, Orante et Célirée, qui répondent à son affection jusqu'au moment où elles s'aperçoivent de sa duperie. Cleronte est amoureux d'Orante, mais il finit par épouser Célirée avec joie. Quant à Orante, elle est toute fière de recevoir la main d'un prince Alcidamort qui n'apparaît point sur la scène et qui n'a d'ailleurs aucune raison d'être. On ne voit pas non plus pourquoi Claveret fait intervenir Nicandre l'Esprit doux, et Criton l'Esprit fort, tous deux épris d'Angélie. Nicandre n'est qu'un amoureux bêlant. Criton ne sert qu'à permettre à l'auteur de placer une longue satire des Esprits forts.

trigue simple qui divertisse les honnêtes gens par la peinture de leurs mœurs. Mais l'*Esprit fort* ne fait qu'indiquer la voie où Claveret ne sait pas s'engager. Il s'en tient encore à des fadeurs romanesques, quand il ne s'attarde pas dans les plus froides préciosités. La comedia espagnole ne sera pas sans danger pour notre comédie lorsqu'elle lui apprendra le burlesque ; mais tout au moins elle la débarrassera de ces fausses galanteries où il n'y avait place ni pour une observation psychologique, ni même pour un sourire. Elle lui donnera le sens du mouvement dramatique et le goût de la gaîté ; et lorsque enfin elle lui montrera le rire à côté des pleurs, si elle risquera d'abord de la faire tomber dans les pires excès, elle la préparera ensuite au génie de notre Molière, qui n'est peut-être si grand que parce qu'il a tiré son plus haut comique de la plus tragique des matières.

Que reste-t-il à la veille du *Cid* de sa première rencontre avec notre théâtre ? En apparence, la confusion semble aussi grande qu'au temps de Hardy. Mais, à regarder de plus près, on découvre des germes nouveaux et des tendances qui se sont affirmées. La diffusion du romanesque a préparé les voies à la comedia puisqu'elle déshabituait le public des voluptueuses intrigues chères à l'Italie. Il est entendu désormais qu'on ne reprendra plus les types épuisés qu'après Plaute et Térence avaient essayé de remettre en honneur les Dolce et les Arétin. Mais comment remplira-t-on un drame qui se lasse des fadeurs de la pastorale, et qui veut s'élever au-dessus des grossiéretés de la farce ? Ne cherchera-t-on dans la comedia que des complications d'intri-

gue ? Il semble d'abord, avec les Pichou et les Beys, qu'on n'y puisse pas voir autre chose. Mais le génie français proteste obscurément contre les dévergondages de la tragi-comédie. S'il est amusé par les scènes où elle s'anime d'un mouvement dramatique, il réclame pourtant une peinture moins touffue et surtout plus humaine. Rotrou commence à le satisfaire quand il donne aux intrigues de Lope plus de clarté et de concentration, quand il débarrasse ses galants et ses dames de leur costume trop spécial pour leur faire parler un langage moins coloré et plus abstrait, mais plus limpide aussi et plus généralement intelligible.

Les pédants et les précieux ne lui rendent pas un moindre service lorsqu'avec un aveugle entêtement ils imposent et mettent à la mode la règle des vingt-quatre heures. Ils reprennent dans de plus heureuses conditions la tradition du seizième siècle. C'est sur un véritable théâtre que se produisent la tragédie et la comédie ; mais l'une n'est d'abord qu'un genre assez froidement oratoire, et l'autre, qui ne vit guère que de galanterie, ne sait point encore sur quelle route s'engager. L'une et l'autre pourtant sont les seules formes qui par leur belle simplicité puissent satisfaire les instincts profonds du génie national. Comment y introduire le mouvement et la vie ? En y versant toute la matière de la comedia ? Mais elle ne peut trouver place que dans le plus libre et le plus souple des drames. Et voici que se représente la contradiction qui depuis son origine pesait sur notre théâtre classique. Pourtant une lueur apparaît où s'entrevoit une issue nouvelle. La comedia n'a pas seulement appris à Rotrou une

action ingénieusement subtile ; elle lui a fait aussi connaître un amour plein de larmes et un honneur avide de sang. En dehors des intrigues touffues où parfois ils s'affaiblissent, ne peut-on point les transporter sur une autre scène ? Perdront-ils de leur force à prendre plus de profondeur et d'humanité ? Et ne suffiront-ils pas à faire vivre un drame qui se contentera de ces ressorts ? Pour se poser ces questions en 1636, d'une manière plus ou moins consciente, et surtout pour leur trouver une solution, il ne fallait rien moins que du génie. Mais Pierre Corneille n'en manquait pas.

CHAPITRE III

PIERRE CORNEILLE

ET LA COMEDIA

Pierre Corneille et la Comedia

Aucune âme n'était mieux faite que celle de Pierre Corneille pour comprendre et s'assimiler le génie espagnol. Ce provincial gauche et maladroit voyait accourir en foule les plus beaux rêves de grandeur. Dans le domaine de la fantaisie, il était un « conquistador ». Il vivait avec ses personnages dans le monde magnifique où s'agitaient leurs exploits. Il leur cherchait toujours de plus hautes occasions de manifester leur vertu et il s'exaltait à les leur trouver. Tous ses contemporains se sont accordés à lui reconnaître cette variété et cette puissance de la conception qui étaient, en effet, sublimes.

Et tous aussi ont été frappés de ce qu'il y avait de bourgeois dans son esprit. Ses dédicaces leur semblèrent plates plus d'une fois. Ses plus fidèles admirateurs s'étonnèrent avant Fontenelle de trouver chez lui « ce mélange d'humilité et d'orgueil ». Ils s'attendaient à voir un bohème de génie, et ils rencontraient un brave homme paisiblement soucieux des intérêts de sa famille. La Bruyère traduisait leur sentiment lorsqu'il écrivait dans son chapitre des *Jugements* : « Un autre est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation ; il prend un mot pour un autre, et il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en

revient... Laissez-le s'élever par la composition ; il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius ». Si Corneille n'a ignoré « ni le touchant ni le pathétique », le délicat lui a parfois manqué ; il ne s'est jamais maintenu dans cette noble sérénité qui est peut-être le caractère le plus frappant de Racine. Il faisait parler, et magnifiquement, les rois et les politiques, et, quand il parlait lui-même, il n'était plus que le bonhomme Corneille. Sa vie a encore accentué ce contraste en le faisant « saoûl de gloire et affamé d'argent ». (Ce sont les expressions que lui prête le père Tournemine.) La gêne a grandi dans son logis tandis que sur la scène ses personnages se drapaient dans de plus superbes attitudes.

Les extraordinaires aventures qu'il leur prêtait ne lui inspiraient pas le dégoût de la lutte quotidienne contre la médiocrité. C'est que ce Normand était plein de subtilité. S'il ne mesurait pas toujours l'éloge, il savait choisir ceux qui le mieux pouvaient le payer. S'il avait, de temps à autre, contre ses critiques des révoltes farouches où grondait son génie, d'ordinaire il tâchait de les « apprivoiser ». Il leur faisait toutes les concessions qui ne contrariaient pas trop son goût croissant pour les étonnantes complexités. Avec ses personnages il pouvait ergoter sans crainte puisqu'il prenait soin de les mettre dans les plus bizarres situations.

Cela le consolait un peu de sa misère ou de ses échecs, moins pourtant que sa sincère dévotion. Marguillier de sa paroisse à Rouen, il ne négligeait aucun de ses devoirs religieux, et, quand le théâtre ne lui souriait plus, il traduisait en vers

l'*Imitation de Jésus-Christ*. Il avait les deux ailes que l'écrivain mystique réclame pour s'élever au ciel, « la pureté du cœur et la simplicité ». Le subtil Corneille était aussi un naïf. Sa candeur ne s'est jamais mieux marquée que dans le choix de *Théodore vierge et martyre*. Il a fini par reconnaître que ce personnage manquait d'action. Il n'a jamais compris qu'il n'était point à sa place sur notre théâtre. Il est peut-être le seul Français de son temps qui eût pu sans trop grand étonnement voir jouer un « auto ».

Une imagination héroïque se heurtant dans la vie à une grossière réalité, une dévotion candide mêlée à des subtilités chicanières, tous ces contrastes n'entraient-ils pas dans la composition du génie espagnol ? Il n'a manqué à Pierre Corneille que les ardeurs de la sensibilité. Lope est resté jusqu'à ses dernières années un amoureux passionné. Voici comme Corneille nous parle de sa jeunesse :

> J'ai fait autrefois de la bête
> J'avais des Philis à la tête (1).

Son cœur, en effet, ne s'est jamais pris. Il n'a jamais connu les emportements de l'amour et les fureurs de la jalousie. Sur la cinquantaine, il semble avoir éprouvé une assez vive inclination pour la Duparc, la fameuse Marquise. Mais les vers qu'il lui écrit marquent plutôt son orgueil que sa tendresse. Il n'a jamais rien compris à la passion puisqu'il l'a presque toujours représentée comme un élan de la volonté vers un mérite reconnu par l'intelligence, puisque, n'en montrant

(1) *Mélanges poétiques*. Grande édition Hachette, tome I.

guère ni la fatalité mystérieuse ni la tragique beauté, il a fini par n'y plus voir qu'une indigne faiblesse. Il raisonnait où il fallait sentir.

C'est peut-être parce qu'il est ainsi resté toujours maître de lui-même qu'il s'est préservé des excès trop violents. Malgré leurs inégalités, de ses tragédies se dégagera toujours une belle et haute unité d'impression. Il ne sera pas difficile d'y relever des scènes ou des personnages qui prêtent au sourire. Mais Corneille n'y descendra jamais jusqu'au burlesque. Il ne montrera pas, comme les Espagnols, les plus grossières bouffonneries à côté des plus chevaleresques élans. Il ne comprendra guère que la comedia héroïque, et, s'il lui arrive de rencontrer la comedia ironique, il n'en retiendra que l'exaltation de la volonté qui se manifeste dans la caricature du point d'honneur. C'est que son tempérament restera profondément tragique. C'est que son génie ne se dépouillera jamais complétement de sa clarté. D'un certain point de vue, l'histoire de son œuvre peut passer pour celle de la lutte entre son imagination espagnole et son bon sens français.

On la voit parfois qui s'esquisse dans ses premières comédies. Et c'est ce qui fait l'intérêt de ses œuvres de jeunesse dont, parce qu'on les avait d'abord négligées, on s'est cru obligé, de nos jours, d'exagérer le mérite et l'originalité. Corneille y suit la méthode de tous les débutants. Il imite les genres et les gens à la mode ; il se montre surtout le disciple et l'émule de Rotrou. *L'Hypocondriaque* lui inspire le quatrième et le cinquième actes de *Mélite*. *Cléagénor et Doristée* lui donne l'idée de *Clitandre*, qui est la plus folle des

tragi-comédies romanesques. *La Céliane* et *la Célimène* ne nous racontent pas des histoires bien différentes des thèmes développés par *Veuve* ou *la Galerie du Palais*. Et les unes comme les autres sont de véritables tragi-comédies pastorales. Corneille se vante dans l'examen de *Mélite* d'avoir fait parler à ses personnages le langage des honnêtes gens. S'il disait vrai, les honnêtes gens d'alors auraient tenu d'étranges propos ! Mais toutes les pointes et toutes les galanteries qu'il prête à Eraste ou à Tircis, il les avait rencontrées dans les romans ou dans le théâtre contemporain, et non point dans le monde précieux qu'il ne connaissait pas encore.

C'est à la même source qu'il avait puisé les complications de son intrigue. Il est très fier dans sa première comédie d'avoir su « brouiller quatre amants », et ce n'est qu'en 1660 qu'il découvrira que, malgré tous ses incidents, *Clitandre* ne vaut rien du tout. Déjà pourtant se manifeste chez lui ce goût du réel qui, transporté dans le passé, deviendra le sens de l'histoire et le mettra d'abord en garde contre les extravagances de la comedia. La *Galerie du Palais* et *la Place Royale* ne développent point des thèmes bien originaux, mais elles nous offrent un décor qui nous divertit de ces grottes artificielles et de ces banales forêts où la pastorale ne cessait pas de nous promener. Voilà enfin la vérité au théâtre, sinon toujours dans les paroles des acteurs, du moins dans le cadre où ils s'agitent.

Ce « sens commun » qui poussait Corneille vers la justesse de la décoration l'éloignait aussi d'une « étendue trop libertine » et le rapprochait de ceux qui essayaient d'introduire comme une nou-

veauté réaliste la règle des vingt-quatre heures. Mais cette contrainte était bien sévère pour lui permettre les beaux effets que rêvait son imagination. Il cherche donc d'abord à « l'interpréter à sa mode, » et il se persuade que « la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés. » (1) Voilà entre la rigueur et la licence le « milieu » qu'il adopte pour *la Veuve* et la *Galerie du Palais*. Il a alors l'indépendance de la jeunesse. Il parle des anciens comme de gens qui ont défriché un pays qui reste à cultiver. (2) Mais, s'il n'a pas la superstition des règles, il sent qu'elles peuvent le préserver des confusions et des disparates, et c'est pourquoi il y voit des « adresses » pour faciliter au poète les moyens de plaire à son public (3).

Elles ne lui ont pas en effet rendu un médiocre service, si elles ont contribué à dégager son génie tragique, et à le mener de *Clitandre* à *Médée* que préparait la *Sophonisbe* de Mairet. Ses comédies ne sont pas comiques, puisqu'aussi bien, comme celles de Rotrou, elles sont des tragi-comédies. Il s'y rencontre bien parfois, comme dans la *Galerie du Palais*, de jolies scènes de brouille qui semblent annoncer *le Dépit Amoureux*, ou, comme dans *la Veuve*, des délicatesses subtiles qui ont fait songer à Marivaux. Mais rien n'y soulève un rire, tandis que plus d'une fois y éclatent de tragiques apostrophes. La folie d'Eraste ou les imprécations de la Suivante révèlent un tempérament qui n'est pas fait pour les pointes ou les fades galanteries.

(1) Avis au lecteur de *la Veuve*.
(2) Préface de *Clitandre*.
(3) Dédicace de *Médée*.

Seule lui convenait la tragédie que la campagne des réguliers venait de mettre à la mode.

Il est vrai que Corneille n'en connaît point encore les véritables ressorts. L'amour qu'il dépeint ne s'élève guère au-dessus de miévreries convenues de la pastorale ; il est plutôt une mode et une attitude qu'un sentiment qui bouleverse l'être entier. Il se discute lui-même avec une assez froide préciosité, et, quand parfois il cherche à s'élever, il tend vers ce mysticisme vague que les héros de roman proclamaient sa plus pure manifestation. Ce n'est point l'idéalisme de Platon ou de Pétrarque, et ce n'est pas non plus l'ardeur espagnole qui mêle à l'enivrement de la sensibilité toutes les folies de l'imagination. C'est un raisonnement subtil où l'amant semble vouloir se persuader des mérites de l'objet aimé. Que d'autres arguments se présentent à lui, et il sera prêt à faire brûler son encens sur d'autres autels. Il n'y a rien là qui marque une âme sincèrement éprise. La véritable passion de tous ces personnages, c'est leur vanité ou leur orgueil. Ils l'exaltent déjà jusqu'à s'en faire un honneur farouche. Deux surtout, la Célidée de la *Galerie du Palais*, et l'Alidor de *la Place Royale* en arrivent à voir dans la fierté de leur moi leur seule vertu. Ils commencent à s'engager sur la route où la comedia entraînera Corneille. Célidée aime Lysandre et plus encore le pouvoir qu'elle exerce sur lui. Sur une simple raillerie d'Hippolyte, elle risque de le perdre parce qu'elle s'enveloppe d'une froideur feinte pour prouver à sa rivale que, même quand on les brise, on ne saurait se débarrasser de ses fers. Alidor va plus loin encore ; il ne veut pas d'Angélique, de peur que son amour ne devienne une entrave à sa liberté :

« Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède :
Je le hais, s'il me force ; et quand j'aime, je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre. »

L'Espagne ne fera qu'affermir Corneille dans ce culte forcené de l'indépendance individuelle.

Elle commence déjà à manifester son influence dans *Médée*. La préface du *Menteur* prend soin de noter que Sénèque est un espagnol. Et c'est lui et non pas Euripide que Corneille suit de plus près. (1) C'est à lui qu'il emprunte l'entrée furieuse de son héroïne, son invocation aux dieux de l'hyménée et aux déesses vengeresses autour desquelles sifflent les serpents. L'ironie et l'orgueil de Médée, en face de d'abord Créon, puis de Jason, viennent de la même source, tandis que rien ne rappelle les pathétiques hésitations dans la peinture desquelles s'était complu Euripide. Il reste aujourd'hui de la première tragédie de Corneile un mot superbe et un admirable mouvement. (2) Et l'un et l'autre étaient une première forme du « pundonor ».

L'*Illusion Comique* marque à la fois un progrès de l'influence espagnole et un recul de l'art de Corneille. Je ne sais pas si l'histoire du magicien est empruntée à l'*Armelina* de Loque de Rueda. Toujours est-il qu'elle lui ressemble fort. Il est probable aussi que Matamore se souvient

(1) Chez Euripide, Médée demande à Jason pour ses enfants la faveur de rester à Corinthe. Chez Corneille, comme chez Sénèque, elle veut les prendre avec elle.

(2) Ce mot, c'est le fameux « Moi, dis-je, et c'est assez » (Medea superest). — Ce mouvement, c'est celui que reprendra la Phèdre de Racine :

« Où me renvoyez-vous, si vous me bannissez ?
Irai-je sur le Phase où j'ai trahi mon père ? » etc.

beaucoup moins du *Miles gloriosus* que des *Rodomontades espagnoles* traduites par Jacques Gautier, et il ne serait point enfin étonnant que Corneille eût déjà commencé à apprendre le castillan dans les romans picaresques, puisqu'il se sert de néologismes comme « veillaque » (*vellaco*, coquin), puisqu'il fait citer par Alcandre (I, 3) « Buscon, Lazarille de Tormes, Sayavèdre et Gusman ». Mais il ne sait pas adapter la liberté espagnole à la règle française, et c'est pourquoi il appelle sa pièce un « étrange monstre » (1). Le premier acte en est un prologue, et le dernier une tragédie. Les trois autres ne sont point, comme dit Corneille, une « comédie imparfaite », puisqu'ils sont une véritable tragi-comédie avec enlèvement de femme et mort d'homme.

L'*Illusion Comique* est donc après *Médée* un retour en arrière vers le désordre et la confusion. Mais on sent bien que le goût de Corneille ne se complaira pas longtemps dans les fantaisies bizarres de son imagination. Au milieu de cette « extravagante galanterie » (2), des vers sonores retentissent qui révèlent un tempérament franchement tragique. Clindor prend quelquefois le ton de don Sanche (3), et Matamore semble par avance s'essayer à faire les stances de Rodrigue. (4)

(1) Dédice de l'*Illusion Comique*.

(2) Ce sont les termes dont se sert Corneille dans l'*Examen* de l'*Illusion Comique*.

(3) « Si le Ciel en naissant ne m'a fait grand seigneur,
Il m'a fait le cœur ferme et sensible à l'honneur. » (II, 8)

(4) Cf. Matamore congedié par Géronte :
« Respect de ma maîtresse, incommode vertu,
Tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu ?
Que n'ai-je cent rivaux en la place d'un père,
Sur qui, sans l'offenser, laisser choir ma colère ! » (III, 4)

A la veille du *Cid*, Pierre Corneille est un jeune auteur du plus beau talent, qui manie sa langue avec une étrange fermeté, qui connaît les règles du théâtre parce qu'elles sont à la mode, et parce qu'il y voit une contrainte trop étroite, mais utile ; qui aime les complexités de l'intrigue sans perdre le goût de la réalité, parce que son bon sens le met en garde contre les entraînements de son imagination ; qui ne s'est guère élevé au-dessus de ses rivaux dans la peinture de l'amour galant, mais qui a déjà donné à la fierté individuelle d'éclatantes traductions. Au lendemain du *Cid*, Pierre Corneille est un homme de génie. Dans cette étonnante transformation, la comedia n'a pas joué un rôle médiocre.

Du « Cid » à « Héraclius »

Scudéry se faisait fort de démontrer que le sujet du *Cid* ne valait rien du tout. C'est un lieu commun aujourd'hui d'y reconnaître et d'y louer une des plus admirables matières tragiques. Corneille la sentit frémir dans les Romances d'Espagne comme dans la comedia de Guillen de Castro. Mais il fallait son génie pour la faire apparaître une en pure lumière. Les *Romances* nous présentent le héros national comme le modèle de la chevalerie barbare. Il est le vassal indépendant et le chrétien dévot qui satisfait tous ses instincts et toutes ses croyances dans ses exploits contre les Maures, puisqu'ils sont à la fois les ennemis et les infidèles. S'il consent à épouser

Chimène, c'est qu'en vertu de la loi du talion elle réclame sa main puissante qui saura protéger son bien. Guillen de Castro ne pouvait pas dénaturer cette figure, et il ne s'est point abstenu de copier ou de paraphraser plus d'un passage des *Romances*. Mais il vivait à une époque où l'héroïsme espagnol avait perdu de son antique grossiéreté, et il avait l'imagination naturellement forte et pathétique. Aussi a-t-il apporté à la légende du Cid deux transformations capitales. D'abord, il a substitué à la loi barbare du talion le sentiment moderne de l'honneur, et puis, et surtout il a inventé l'amour de Chimène et de Rodrigue. Le drame était ainsi constitué dans son essence même puisqu'il reposait sur la plus émouvante des luttes morales. Sans pouvoir rien se reprocher l'un à l'autre, deux amants sont obligés de broyer leur cœur pour obéir à l'implacable vengeance que leur impose leur dignité. Il n'est peut-être pas dans toute l'histoire du théâtre de plus tragique situation. Mais Guillen de Castro n'en sait pas faire le centre même de son drame. Son sujet est resté *las Macedades del Cid*, c'est-à-dire un tableau de jeunes prouesses, c'est-à-dire une matière propre à l'épopée ou au lyrisme.

Rien ne manque à cette peinture, ni les décors riants ou sauvages, ni les aventures familières ou brutales. Loin de se contenter du palais du roi, l'action nous transporte tour à tour dans la campagne verdoyante de l'Infante et dans une gorge sauvage de Galice. Et tour à tour nous assistons à des scènes comme l'épreuve violente que don Diègue fait subir à ses fils, ou comme ce récit de bataille qui permet au berger de montrer les chrétiens pourfendant les Maures ainsi qu'il

partage un melon. Rodrigue lui-même nous apparaît sous les traits les plus divers. Tantôt il est le galant chevalier qui propose à l'Infante, pour combattre le soleil, de lui opposer sa beauté. Tantôt il s'avance tel que nous le décrit le berger, « les armes dorées, les éperons dorés, le casque couvert de plumes, à cheval sur un beau coursier, et puis un grand rosaire à la main ». Et tout cela est plein de couleur, mais tout cela ne charme notre curiosité qu'en émoussant notre émotion. Guillen de Castro a esquissé dans sa première journée le plus beau des drames. Mais il n'est resté dans les deux autres qu'un habile arrangeur de romances. Il ne s'est pas élevé au-dessus de ce mérite dans la seconde partie de son œuvre. Il y entasse toutes les vieilles légendes sur Arias et doña Urraca, et, laissant presque toujours Rodrigue au dernier plan, il donne le premier rôle à don Sanche ou à don Diègue Ordoñez de Laro, quand ce n'est point au roi Alphonse ou à la belle Zaïde. *Las Mocedades del Cid* avaient montré la force que peuvent prendre l'honneur et l'amour et leur douloureuse rencontre. Il restait à tirer un drame de cette chronique, à dégager l'homme du héros spécial de l'Espagne.

Je ne sais pas si M. de Chalon a eu sur Corneille l'influence que lui attribue la fameuse anecdote rapportée par Beauchamps (1). Toujours

(1) Voici le texte de Beauchamps dans ses *Recherches sur les Théâtres de France* (II, 157) :

« Ce fut en quelque sorte à M. de Chalon que le public est redevable du *Cid*. Voici comme le P. de Tournemine m'a conté la chose : M. de Chalon, secrétaire des commandements de la reine mère, avait quitté la cour et s'était retiré à Rouen dans sa vieillesse. Corneille, que flattait le succès de ses premières pièces, le vint voir : « Monsieur, lui dit M. de Chalon, après l'avoir loué sur son esprit et ses talents, le genre de comique que vous embrassez ne peut vous

est-il que l'auteur de l'*Illusion comique* ne s'est pas contenté de « se faire traduire quelques extraits ». Il s'est mis sérieusement à l'étude de l'espagnol, et l'Avertissement qui parut en 1648 en tête du *Cid* nous prouve qu'il l'a poussée fort avant. Non-seulement il entend la langue de Lope, mais encore il a sur la littérature qui avait fleuri au-delà des Pyrénées des notions assez exactes et nombreuses. Il a lu Mariana, il parle avec justesse des romances des Espagnols comme « des originaux décousus de leurs anciennes histoires ». Pour faire comprendre le mérite d'une femme à vaincre ses désirs, il cite des vers d'une comedia de Guillen de Castro qui fut imprimée en 1625 à Valence sous le titre de : « Engañarse engañando » (se duper en dupant). Sans même sortir du *Cid*, les passages qui y sont directement traduits de l'original révèlent une connaissance délicate de la langue espagnole. Peut-être bien le rôle de M. de Chalon s'est-il borné à prêter à Corneille un exemplaire du premier recueil des comedias de Guillen de Castro (1).

Las Moredades del Cid, qui en étaient l'œuvre centrale et la plus importante ont éveillé sans doute, dès la première lecture, de merveilleuses visions dans l'esprit où venait d'éclore l'*Illusion*

procurer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des mains comme les vôtres, produiront de grands effets. Apprenez leur langue, elle est aisée ; je vous offre de vous montrer ce que j'en sais, et, jusqu'à ce que vous soyez en l'état de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guillen de Castro ».

(1) *Primera parte de las comedias de Guillen de Castro :* Valencia, por Felipe Mery (1621).

Las Moredades del Cid (en deux parties) forment la cinquième et la sixième des douze comedias (c'est le chiffre ordinaire dans ces sortes de collections) qui composent ce premier recueil.

Comique. L'imagination de Corneille s'est envolée à la suite du héros chevaleresque de l'Espagne, et elle s'est enchantée de ses exploits. Mais son bon sens l'a empêché de perdre ce goût du réel qu'il avait déjà si nettement manifesté. Il s'est aperçu que, dans la multiplicité des épisodes et des décors, le drame perdait en force ce qu'il gagnait en couleur, et, quand sa lecture fut achevée il a dû songer qu'il venait d'y prendre un intérêt trop analogue à celui qui se dégage de quelque extravagant Amadis. Sa curiosité était satisfaite, mais son génie tragique ne s'en contentait point. Peut-être aussi a-t-il fait cette réflexion qu'il lui serait difficile, même avec les plus subtils subterfuges, d'accommoder à la règle à la mode l'irrégulière fantaisie de son original. Il était ainsi amené à substituer l'historique au romanesque. Garder les fortes et rares situations où Guillen avait placé ses héros et en justifier par l'histoire l'extraordinaire beauté ; écarter au contraire les scènes que son public, habitué aux pires folies, ne se serait pas refusé à accepter malgré leur étrangeté ou leur invraisemblance, mais qui auraient enlevé au reste du drame un peu et beaucoup de sa puissance d'émotion ; voilà la tâche que s'est proposée Corneille, et c'est parce qu'il a réussi à l'accomplir que ses contemporains ont senti dans son premier chef-d'œuvre une tragi-comédie qui n'était point faite sur l'ordinaire patron. L'*Avertissement* de 1648 nous prouve qu'il a eu parfaitement conscience de cet effort qui se révèle dans *le Cid* pour supprimer l'accidentel et le détail bizarre, pour ne retenir que l'essentiel, c'est-à-dire l'événement connu et accepté. Il a grand soin de s'appuyer sur Mariana qui ne rap-

porte de la vie de Rodrigo de Bivar que l'épisode qu'il a choisi, et, s'il ne parle pas du mariage célébré par l'archevêque de Séville en présence du roi et de la cour, la raison qu'il en donne, c'est que les deux chroniques qui le relatent « ont quelque chose qui sent le roman » (1).

Voilà bien la première originalité *du Cid*. Il rompt décidément avec la tragi-comédie romanesque, et, s'il recherche les effets étonnants, il ne veut point qu'ils sortent des extravagances de la fantaisie, mais qu'ils s'imposent à la raison, par cet excellent motif qu'ils se sont déjà produits. Sous l'influence de la comedia, Corneille finira par perdre ce sens de l'historique. Tant qu'il le gardera, il y trouvera une sauvegarde contre les entrainements de son imagination, et le meilleur critérium pour distinguer les situations tragiques des romanesques complexités.

C'est précisément ce qu'il a fait dans *le Cid*. Et c'est là sa véritable invention. Si l'on excepte la seconde entrevue de Rodrigue et de Chimène, il n'est pas une scène qu'il n'ait empruntée à Guillen de Castro. L'ordre même de son intrigue n'est pas original puisqu'il ne s'écarte point de la marche adoptée par *Las Mocedades*. Et pourtant, quel abîme sépare le tableau espagnol et le drame français! Il est très facile aujourd'hui de noter entre l'un et l'autre les ressemblances matérielles, et de conclure qu'après tout ce n'est point un mérite éminent d'avoir supprimé des scènes inutiles ou étrangères à l'action. Mais lorsque sans

(1) Dans son *Examen du Cid*, Corneille déclare que le roman ne doit pas oublier « les menues actions ne servant de rien à la principale », mais qu'« il n'est pas besoin que le poète s'en embarrasse sur la scène ».

parti pris on relit le *Cid* après avoir lu son modèle d'une si spéciale saveur et d'une couleur si particulière, on est étonné de la difficulté presque insurmontable qu'offrait une pareille adaptation, et on ne peut s'empêcher de conclure qu'élaguer ainsi, c'est véritablement créer. Le prince Sancho ne vient plus, comme dans Las *Mocedades*, retarder l'action par ses interminables discussions sur l'unité nécessaire de son héritage. Plus d'allusions à son rôle futur, plus de peinture déplacée de ses superstitions. La question de Calahorra est supprimée, et avec elle disparaît une assez froide longueur. Le rôle de Don Sanche est plus court et plus naturel que celui de Don Martin Gonzalés. En même temps que l'intrigue prend une plus vive concentration, elle se dépouille de ses couleurs trop criardes pour revêtir un caractère plus humain. Don Diègue ne perd rien de sa dignité parce qu'il se dispense de broyer la main de ses fils, et de laver sa joue dans le sang de l'insulteur. Rodrigue nous donne un exemple plus sensible d'héroïsme et de bravoure parce qu'il n'y mêle pas des leçons d'étroite piété. L'épisode du lépreux était admirable en Espagne. Il aurait gâté en France les exploits du Cid.

Toutes ces corrections et suppressions ont permis à Corneille de tendre plus fortement les ressorts dramatiques de la comedia. S'il a négligé les épisodes inutiles ou d'une trop forte saveur, c'est pour mettre en lumière les sentiments profondément humains qui s'agitaient dans l'âme de Chimène et de Rodrigue. Guillen avait trouvé des accents pleins d'émotion pour peindre cette jeune fille qui poursuit sa vengeance sans pouvoir tuer son amour, et qui sacrifie à son honneur plus

que sa vie même, puisqu'elle réclame la mort de celui pour qui elle voudrait verser tout son sang (1). Ce sont là précisément les vers qu'a traduits Corneille, et ceux-là aussi ont passé de l'espagnol en français qui disaient les tortures du fils forcé de punir l'insulte faite au père sans pouvoir même se souhaiter un trépas qui laisserait l'insulteur triomphant. La scène qui mettait en présence ces deux êtres éperdument épris l'un de l'autre, entre lesquels se dressait un cadavre, renfermait des beautés morales universellement intelligibles.

Ni Rodrigue, ni Chimène ne pouvaient agir autrement ; ils n'avaient rien à se reprocher l'un à l'autre, et leur horrible devoir leur enjoignait de creuser encore l'abîme qui les séparait, et tous leurs raisonnements se changeaient en larmes qu'ils n'avaient même pas le droit de laisser couler. Corneille a bien compris l'originalité et la force que prenaient ainsi dans la comedia l'amour et l'honneur et leur douloureuse opposition. Il en a même, dans *son Examen du Cid,* proclamé la supériorité sur les ressorts antiques. Il y constate que le sujet de Guillen de Castro a « les deux grandes conditions que demande Aristote aux tragédies parfaites », et même « plus fortement et plus noblement que les espèces que pose ce philosophe. » Chimène, ajoute-t-il, « a les passions plus vives et plus allumées que tout ce qui peut se passer entre un mari et sa femme, une mère et son fils, un frère et sa sœur. » Une haute vertu dans une âme passionnée est plus aimable et touchante que « cette médiocre bonté, capable d'une fai-

(1) Cf. Journée III « Je t'immole ma vie, honneur ! Pardonne si je ne puis faire davantage. »

blesse et même d'un crime, où nos anciens étaient contraints d'arrêter le caractère le plus parfait des rois et des princes dont ils faisaient leurs héros ».

C'est en effet le drame moderne qui palpitait dans la comedia, et ce n'est pas un médiocre mérite pour Corneille d'avoir su l'en dégager. L'homme de son époque n'est plus en butte à quelque mystérieuse Némésis. Il n'obéit plus aveuglément à la loi terrible qui lui impose un incessant enchaînement de meurtres. Sa personnalité, plus consciente d'elle-même, ne se résout à la vengeance qu'après l'avoir discutée et acceptée. Elle n'y voit pas un ordre divin, mais une revendication de sa propre dignité. C'est qu'elle ne se développe plus selon les antiques formules. La cité est devenue la nation, et l'homme a reporté sur lui-même et sur sa vie privée l'activité qu'il ne peut plus consacrer exclusivement aux débats politiques. L'honneur, à la place de la fatalité, et, au lieu des bouleversements extérieurs de la fortune, les troubles que jette dans l'âme l'amour qui devient la grande affaire de l'existence ; voilà qui permettait de tirer du drame de nouvelles terreurs et de nouvelles pitiés. Corneille a si bien senti la force tragique de ces ressorts modernes qu'après leur avoir fait le champ libre pour leur lutte douloureuse, la seule scène qu'il ait imaginée de toutes pièces est celle où ils se livrent la plus terrible bataille. Quel admirable combat que celui dans lequel Chimène, sans renoncer à satisfaire son honneur, ne peut pas refuser à son amour au moins l'ombre d'un espoir ! Et comme ses sentiments prennent une humanité plus large à se dépouiller des gongorismes, et même de la couleur espagnole! Certes, il arrive parfois dans *le*

Cid qu'on regrette l'éclat pittoresque de Guillen dans de trop abstraites traductions (1). Mais en revanche que de passages où la pensée subtile de *Las Mocedades* gagne, à passer par un cerveau français, une concentration plus vive et une plus claire généralité (2)! La langue de Corneille est un merveilleux instrument d'analyse morale. Elle ne peint pas le décor avec des termes qui luisent, mais elle traduit une âme dans toute sa largeur.

Voilà pourquoi elle a enchanté le public, et tout le public. Grands seigneurs et pédants, bourgeois et précieux, tous ont subi le charme de ces vers qui exprimaient avec force l'honneur et l'amour que pour la première fois *le Cid* découvrit en pleine lumière. Tous, et même ceux qui furent trop intéressés à parler et à écrire contre leur sen-

(1) Voici deux exemples qui montrent bien la différence des deux langues. Guillen écrit : « Aqui ofénsa y allí espada. (Voici l'offense, et voilà l'épée.) Corneille traduit :

« Enfin, tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance. »

Dans la scène où il va provoquer le Comte (I, 4), tandis qu'au fond paraît Don Diego, Rodrigo obtient d'abord cette réponse : « Celui qui a encore le lait sur les lèvres n'est pas heureux à se venger avec du sang » et il réplique aussitôt : « Je serai satisfait, en mêlant, pour venger mon injure, au lait que j'ai sur les lèvres, le sang qui coulera de tes veines. » On connaît la traduction de Corneille qui est une véritable invention parce qu'elle remplace la couleur trop spéciale de l'espagnol par une plus claire et plus vive sobriété :

« Jeune présomptueux !
— Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années. »
(II, 2).

(2) Les Espagnols eux-mêmes n'ont pas été insensibles à ce mérite. Dans son excellent jugement sur *le Cid*, Don Manuel Jose Quintana préfère sans doute la couleur de Guillen à l'abstraction de Corneille, mais il ne peut s'empêcher de remarquer la force originale de traductions comme celle-ci :

« Le poursuivre, le vaincre, et mourir après lui. »

La Baumelle, que cite M. Viguier dans la grande édition Hachette, ne fera que reprendre cette observation.

timent, éprouvèrent ce frémissement que Corneille note dans son *Examen*, et qui s'élevait dans toute la salle lorsque devant la malheureuse amante se présentait le malheureux amant. Il y en eut bien, après les premières représentations, qui imaginèrent que cette Chimène était une impudique, et que ce Rodrigue cessait sans raison d'être épris pour paraître seulement gentilhomme. Mais ils avaient commencé par subir cet « agrément inexplicable » que l'Académie ne peut pas s'empêcher de relever. D'où venait donc cette mystérieuse séduction ? De la beauté et de la force des ressorts tragiques que Corneille avait mis en œuvre. Ses envieux, comme Mairet, essayèrent bien d'attribuer tout le succès au mérite des acteurs. Ces sortes de critiques ne prouvent que mieux que dans *le Cid* la passion parut, pour parler avec l'Académie « fort bien touchée, et fort bien conduite. » Cette « naïveté » et cette « véhémence » (1) dans la peinture de l'honneur et de l'amour firent le triomphe de la pièce. Le public accorda aux deux amants, victimes d'une querelle entre leurs pères, le même crédit que le roi Don Fernand, et, sans se préoccuper de la date de leur mariage, il se laissa simplement toucher par la sincérité de leurs plaintes, et par leur héroïque effort pour accomplir leur horrible devoir. Ils lui devinrent chers par toutes les larmes qu'ils lui coûtèrent. Et c'est pourquoi :

« Tout Paris pour Chimène eut les yeux de Rodrigue. »

Malheureusement si les emprunts que Corneille faisait à la comedia lui permettaient de s'affran-

(1) *Sentiments de l'Académie sur « le Cid ».*

chir des complexités folles de l'intrigue, ils ne se prêtaient pas sans peine à la vive concentration que réclamait son goût profondément français. Pour qu'entre l'honneur et l'amour s'engagent de beaux combats, il faut de nombreux événements extérieurs, il est bien difficile que le lieu n'en change point, et il est presque impossible de se passer du temps. Racine ne se sentira pas embarrassé pour retrouver l'antique simplicité, mais parce que l'amour seul sera la matière de son étude. Corneille n'en pouvait pas faire l'âme unique de son drame. Sans le concevoir encore comme une indigne faiblesse, il commence déjà à le reléguer au second plan. Don Diègue traduit bien sa pensée lorsqu'il s'écrie : « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir. » Certes, Chimène est pleine de tendresse, et ses larmes sont de vraies larmes, où pleure une passion que le meurtre d'un père ne réussit pas à tuer. Mais Corneille ne s'attardera plus à peindre ces troubles d'une âme qui ne peut pas étouffer son inclination. S'il y reviendra encore avec Camille, ce sera sous l'influence de Lope, et désormais ses héroïnes comme ses héros ne laisseront plus tressaillir et triompher leur cœur.

Il ne cessera au contraire d'exalter cette volonté orgueilleuse que montraient déjà les personnages de ses premières comédies, et qui s'affermit encore au contact du point d'honneur espagnol. C'est elle surtout, on le voit bien dans le *Cid*, qui lui paraît l'âme même du drame. Ce sont ses héroïques efforts, comme aussi ses entêtements raisonneurs, qu'il se plaît à mettre en lumière. Chimène justifie sa pâmoison par des subtilités que n'oublieront point les Emilie et les

Pulchérie dans la poursuite implacable du but qu'elles s'imposeront (1). Dans l'admirable scène qu'il a toute imaginée, Corneille prête à la malheureuse amante de Rodrigue d'ingénieux sophismes qu'une Espagnole n'aurait pas désavoués puisqu'ils sont tirés de l'idée de l'honneur.(1) L'Infante complique encore ces raisonnements sur la gloire et ses exigences ; elle finit même par devenir d'une insupportable froideur. Guillen nous avait peint une gracieuse jeune princesse qui, se sentant attirée vers le beau chevalier auquel elle avait chaussé les éperons, ne désespérait pas de voir « le bonheur égaliser des conditions inégales», et laissait son aveu s'échapper comme une bénédiction (2). L'Infante française est un personnage assez terne dont les déclamations pénibles et la maladroite diplomatie n'arrivent jamais à nous toucher. Elle est pourtant bien plus cornélienne que Chimène. Si elle aime Rodrigue, ce n'est point qu'elle éprouve pour lui un attrait mystérieux. Il lui plait parce qu'il lui semble plein de mérite. Elle cède à son intelligence beaucoup plus qu'à son cœur (3), mais elle n'oublie jamais l'abîme qu'entre elle et lui creuse sa propre gloire.

(1) IV 5.

« Un juste déplaisir à ce point m'a réduite.
Son trépas dérobait sa tête à ma poursuite. »

(1) V. 1 :

« En cet aveuglement, ne perds pas la mémoire
Qu'ainsi que de ta vie, il y va de ta gloire,
Et que, dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu.
Quand on le saura mort, on le croira vaincu. »

(2) 11e journée, scène IV: « Puisse le nombre de tes victoires le disputer à celui des étoiles. »

(3) Cf. 1, 2, « Le seul mérite a droit de produire des flammes. »

Et V, 3. « Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois.»

On l'a beaucoup raillée de donner par deux fois un cœur qu'elle ne possède point. C'est qu'on ne l'a pas comprise. Au début de la pièce, Rodrigue n'est encore qu'un simple gentilhomme, et, en favorisant l'inclination naissante de Chimène, l'Infante exerce sa volonté à triompher de son désir (1). Quand la mort du Comte semble dresser entre sa fille et son meurtrier un obstacle éternellement infranchissable, peut-être songe-t-elle un moment qu'elle pourrait s'abaisser vers le vainqueur des Maures. Mais dès qu'elle entrevoit pour la fille de Don Gormaz la possibilité du bonheur, elle se contraint à lui continuer la protection qu'elle lui avait donnée. Rodrigue deviendrait-il roi maintenant qu'elle ne l'accepterait pas. Elle se fait gloire de s'obstiner dans sa première résolution. Et toi, dit-elle à Léonore :

« Et toi qui vois les traits dont mon cœur est percé,
Viens me voir achever comme j'ai commencé » (2).

Corneille a fini par reconnaître que ce personnage était un peu en dehors de l'action (3). Il n'aurait jamais compris ceux qui lui auraient reproché de l'avoir affaibli. S'il ne l'a pas supprimé, c'est qu'à côté de Chimène qui choque la bienséance en écoutant Rodrigue, et qui « fait une glissade » en sa présence (4), il tenait à montrer une héroïne qui ne permettait point à son

(1) Cf. 1, 2.

« Je l'ai presque forcée
A recevoir les traits dont son âme est blessée.
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens. »

(2) V. 3.

(3) Discours sur le poème dramatique.

(4) Ce sont les expressions dont se sert Corneille dans son *Examen*.

cœur de lui faire oublier sa dignité et qui savait manifester sa royale origine par la grandissante fermeté de son attitude. L'infante est la véritable fille de Corneille ; elle nous le montre exaltant la conception espagnole de l'honneur, et prêt à faire de la volonté l'unique ressort de son drame.

Avec *le Cid* s'évanouit la contradiction qui jusque là avait pesé sur notre théâtre. Enfin, une pièce était représentée qui soulevait une « curiosité merveilleuse » (1) sans faire appel aux fadeurs de la pastorale, ni aux complexités romanesques de l'ordinaire tragi-comédie. Que la comedia ait rendu à Corneille les plus grands services en lui indiquant ses ressorts tragiques, c'est ce qui est incontestable. Mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que son génie leur a donné une force originale dans une intrigue débarrassée des inutiles épisodes, dans une langue largement humaine. On n'est donc pas peu surpris de lire les conclusions que M. de Schack a éprouvé le besoin d'ajouter à son étude sur *Las Mocedades del Cid* : « Tout le mérite de Corneille consiste en quelques suppressions... Il a remplacé la poésie de son modèle par une vaine déclamation. Au lieu de la lutte entre l'honneur et l'amour, il n'a peint qu'une coquetterie maladroite. Son Rodrigue n'est qu'un charlatan. Les fameuses unités l'ont entraîné aux plus formidables sottises. Bref, il a transformé un tableau riche et de vives couleurs en un sec et aride exercice académique, sans lumière et sans ombre ». Heureusement la destinée maligne a réservé à la gloire de Corneille une amusante revanche. Faute de rensei-

(1) Ce sont les termes de Corneille dans son *Examen*.

gnements biographiques sur Juan Bautista Diamante, qui est né seulement en 1626, M. de Schack s'est d'abord imaginé que *El honrador de su padre* (Le vengeur de son père) avait aussi servi de modèle au *Cid* dont il n'est au contraire qu'une assez médiocre copie. Et voici comment il en parle : « Sans doute, *El honrador de su padre* n'a pas la fraîcheur juvénile de *las Mocedades del Cid*, mais dans la vitalité organique de toute la composition, dans la disposition artistique supérieure de ses matériaux où l'on ne rencontre aucun détail oiseux qui arrête la rapidité de l'action ; pour toute ces qualités, je le répète, il l'emporte, à mon avis, sur l'œuvre de Guillen de Castro, sans manquer d'ailleurs d'un coloris poétique brillant et original. » Autant d'éloges que M. de Schack avait refusés à la tragédie française! Le critique allemand loue chez Diamante ce qu'il avait blâmé chez Corneille. Et cette contradiction nous est plaisante à nous qui savons bien que *le Cid* n'a pénétré en Europe qu'en passant par la France où il s'est dépouillé de sa couleur espagnole pour se revêtir d'humanité.

Pour que des discussions théoriques puissent devenir fécondes, il faut qu'au lieu de s'exercer à vide elles s'appuient sur une œuvre remarquable qui leur serve par ses défauts comme par ses qualités d'éclatante illustration. Le succès du *Cid* donna enfin une matière précise aux pédants et aux précieux. Leurs critiques blessèrent Corneille au vif, et elles jouèrent un rôle important sur l'évolution de son génie que la comedia venait de lui révéler. Elles le confirmèrent d'abord dans cette assurance qu'il ne s'était pas trompé en donnant à l'intrigue touffue de Guillen une plus forte con-

centration. Il se rendit parfaitement compte que si le *Cid* s'était dressé au-dessus des autres tragi-comédies romanesques, c'est qu'il était, comme il l'appellera plus tard (1) une « tragédie heureuse », c'est que son public avait été profondément ému par la vivacité rapide de son action. Ses contemporains n'établissent pas encore leurs théories dramatiques sur leur véritable terrain. Ils n'opposent pas au tableau, qui demande une libre variété, la crise, qui est d'autant plus poignante qu'elle use moins du temps et de l'espace. Mais, s'ils ne savent point s'élever jusqu'à une philosophie de l'art, l'ardeur qu'ils apportent à défendre les unités, si elle montre chez eux quelque étroitesse, n'est pourtant pas une simple marque d'envie ou d'aveuglement. Corneille s'en apercevra plus tard lorsqu'il s'écriera : « Beaucoup déclament contre la règle des vingt-quatre heures qu'il nomment tyrannique, et auraient raison si elle n'était fondée que sur l'autorité d'Aristote (2) ». Les principes sur lesquels il la fonde sont loin d'avoir une valeur absolue ; mais il sent obscurément, et l'on sent autour de lui ce que gagne le drame à se resserrer dans l'espace comme dans le temps. Voilà pourquoi on invente l'unité de lieu comme une conséquence de la règle des vingt-quatre heures (3).

C'est un lieu commun aujourd'hui de gémir sur les barrières ridicules entre lesquelles les savants en us forcèrent Corneille de s'enga-

(1) *Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique.*
(2) *Discours des trois unités.*
(3) Corneille écrit dans le *Discours des trois unités* : « Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour. »

ger. Corneille avait alors assez d'indépendance d'esprit pour s'affranchir des règles nouvellement mises à la mode, s'il n'y avait vu qu'un pédantisme. Son *Avertissement* nous éclaire sur sa véritable pensée. Il accepte l'autorité d'Aristote, mais parce que ses préceptes sont de tous les temps et de tous les lieux, parce que : « Il a été droit aux mouvements de l'âme dont la nature ne change point ». Certes, il s'est senti gêné pour enfermer en un temps et un espace si restreint la variété de sa matière. N'est-ce pas pourtant un peu à cet effort qu'il a dû de substituer l'essentiel à l'accidentel, et d'écrire, au lieu d'une tragi-comédie romanesque, un drame où palpitaient les passions de la tragédie ? C'est d'ailleurs une profonde injustice de ne voir dans la bataille des unités qu'une mêlée héroï-comique de pédants. Elle est la manifestation dans la littérature de ce besoin d'ordre qui travaillait alors la société française et qui aboutira à l'organisation de la monarchie absolue. La fondation de l'Académie française suffirait à montrer ce désir grandissant d'une discipline. En vain s'élèvent encore quelques voix indépendantes. Dans le prologue de ses *Trahisons d'Arbiran* (1637), D'Ouville proteste contre une contrainte qui interdit au poète le temps nécessaire au développement d'un sujet. Il n'est pas plus écouté que Durval qui, reconnaissant l'inutilité de sa plainte, en appelle au jugement de la postérité (1). Le *Traité anonyme de la*

(1) Préface de *Panthée* (1639) :

« L'effet de cette loi nouvelle
» Est de comprimer la cervelle,
» De retrécir l'entendement,
» D'affaiblir l'imaginative. »

disposition du poëme dramatique (1639) se place à un point de vue plus élevé ; mais, après s'être appuyé sur la libre imitation de la nature, il finit par reconnaitre que le poète doit « disposer les sujets, même composés, dans un temps raisonnable ».

Il est désormais entendu que la tragédie ne tombera point dans le « déréglement » de la comedia. Les *Observations* de Scudéry affirment l'excellence des unités, les *Sentiments* de l'Académie en proclament la nécessité. Sarrazin (1) en fait un dogme que commente en sa *Poëtique* (1639) Hippolyte Jules de la Mesnardière. Les auteurs l'exposent au public par la bouche de leurs principaux personnages (2 . Une telle campagne ne peut pas être l'œuvre de quelques envieux ligués contre Corneille. D'ailleurs, loin de lui être défavorable, le succès du *Cid* ne faisait que la justifier. Pourquoi l'Amidor des *Visionnaires* s'élève-t-il contre les « grotesques chimères de ces emmaillotés dans leurs règles austères » ? C'est qu'il veut pouvoir verser en un même sujet

(1) *Discours sur le théâtre* publié en tête de l'*Amour tyrannique* de Scudéry (1639).

(2) Dans sa comédie des *Visionnaires*, Desmarets de Saint-Sorlin fait attaquer par Amidor les règles des critiques pour en faire prendre ensuite la défense par Sestiane (II, 3). Corneille n'exagèrera point l'influence de ces discussions théoriques lorsqu'il écrira dans la Variante finale de la *Suite du Menteur* le dialogue suivant :

« CLITON : Mais peut-on l'ajuster dans les vingt-quatre heures ?
» DORANTE . Qu'importe ? — CL.: A mon avis, ce sont bien les meil-
» Car grâces au bon Dieu nous nous y connaissons ; [leures,
» Les poètes au parterre en font tant de leçons,
» Et là cette science est si bien éclaircie
» Que nous savons que c'est que de péripétie,
» Catastase, épisode, unité, dénouement.. »

toute la matière d'un roman (1). Le *Cid* avait réussi précisément parce qu'il avait mis à la place de ces folles péripéties une intrigue plus sobre et plus ramassée. On ne pouvait lui reprocher que de n'être point encore arrivé à la parfaite simplicité. C'est en effet ce que les ennemis de Corneille ne manquèrent pas de dire et d'écrire. Ses partisans discutèrent le fait, mais ne nièrent pas l'utilité d'une forte concentration.

Ni les uns, ni les autres ne mirent davantage en doute la beauté des ressorts tragiques que Corneille avait substitués aux complexités romanesques. Les premières discussions étaient à peine closes que déjà ses rivaux en essayaient à leur tour l'usage. C'est à la peinture de l'amour et de l'honneur que Du Ryer s'efforce de demander l'intérêt de son *Alcionée* (1639). Il nous présente un favori qui se révolte contre son prince pour conquérir la main de sa fille Lydie :

« Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
J'ai fait la guerre aux Rois ; je l'eusse faite aux dieux. »

Cette Lydie, pour laquelle il meurt, semble une pâle image de l'Infante du *Cid*. Elle aime Alcionée, mais elle passe son temps à se prouver que

(1) « Voyez si cet amas de grands évènements,
» Capables d'employer les plus beaux ornements,
» Trois voyages en mer, les combats d'une guerre,
» Un Roy mort de regret, que l'on a mis en terre,
» Un retour au pays, l'appareil d'un tombeau,
» Les Etats assemblés pour faire un roi nouveau,
» Et la princesse en deuil qui les y vient surprendre,
» En un jour, en un lieu se pourraient bien étendre ?
» Voudriez-vous perdre un seul de ces riches objets ? »

La raison que donne Sestiane de sa compétence dramatique n'est pas moins significative que la tirade d'Amidor. C'est, dit-elle, qu'elle « a lu les Romans et les Métamorphoses ».

son honneur lui interdit d'écouter son amour. (1) C'est dans une lutte semblable que le sieur Grenaille fait consister le mérite de l'*Edouard* (1639) de La Calprenède. « Un roi, dit-il, consulte son honneur avant que de suivre son amour. Le devoir est plutôt regardé que l'inclination. On met des empêchements à sa passion pour mieux faire paraître sa résistance. » Voilà le point de vue nouveau auquel se place la critique. Elle réclame, en même temps que le respect des unités, la mise en œuvre des ressorts tragiques que le *Cid* a trouvés dans la comedia. Ce n'est pas que le romanesque aille désormais disparaître. Il est d'un usage trop facile pour qu'on s'en passe. Il faut, pour peindre l'amour et l'honneur, une puissance d'analyse psychologique qui est interdite aux médiocres. Les fades complications de la banale tragi-comédie reparaîtront encore, et souvent, puisqu'elles sont la seule ressource des incapables qui ne savent pas exciter une curiosité supérieure. Mais il reste entendu désormais que la haute tragédie ne palpite que dans le frémissement de la volonté.

Malgré son incomparable beauté, le *Cid* n'en restait pas moins vulnérable, et les trois points principaux sur lesquels on l'attaqua furent particulièrement sensibles à Corneille. Ses envieux les plus bas lui reprochèrent d'avoir dérobé son sujet et tous ses grands effets. Corneille se donna le malin plaisir de compléter la liste de ses emprunts. Il sentit mieux que personne l'erreur

(1) Du Ryer lui prête des hésitations qui font songer aux immortelles stances de Rodrigue :

« Orgueil, honneur, cruelle loi,
Dois-je tout faire pour vous plaire,
Ne dois-je rien faire pour moi? »

grossière de ces esprits malveillants qui faisaient consister l'originalité du poète dans l'invention matérielle d'une intrigue ou d'une scène. Il ne songea peut-être pas à l'exemple des immortels tragiques grecs qui, pour manifester la diversité profonde de leur génie, n'ont pas eu besoin de faire appel à des légendes différentes. Mais il se rendit parfaitement compte de son mérite, s'il est vrai qu'il ait écrit ou inspiré la *Lettre du désintéressé au sieur Mairet*. « Les livres sont des trésors ouverts à tout le monde, où il est permis de s'enrichir sans être sujet à restitution, non plus que les abeilles qui picorent sur les fleurs. Ce n'est pas qu'il faille indifféremment charger la mémoire de toutes choses : au contraire, la plus grande partie ne mérite pas d'être lue ; c'est à la raison de faire le choix des bonnes. » (1) Corneille savait bien qu'il avait montré dans le *Cid* ce choix raisonnable et original. Pourtant la critique de Mairet ne le laissa point indifférent. Il reconnut sans doute qu'il pouvait y avoir encore quelque pensée espagnole qu'il n'avait pas « habillée à la française ». Plus d'une fois, dans la bouche de l'Infante et de Chimène, on trouve des pointes trop subtiles (2) ou de pénibles préciosités (3). Parfois aussi luisent des images d'une horreur un peu criarde. La plaie de don Gormas par où parle sa valeur (4) ne vaut pas

(1) C'est dans la même lettre que se trouve le passage non moins significatif qui commence par ces mots : « S'il (Corneille) a fait son profit de son étude et qu'il ait habillé à la française quelque belle pensée espagnole, le devez-vous appeler voleur et lui faire son procès ? »

(2) « Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir ». (I, 2)

(3) « La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau. » (III, 8)

(4) II, 8.

mieux que la teinture sanglante que Rodrigue réclame pour son épée (1). Ce sont là des gongorismes qui gardent dans la traduction française la saveur trop forte du terroir. Corneille ne manquera pas de noter dans son *Examen* des « pensées trop spirituelles qu'il a paraphrasées de l'original, et quelques rodomontades qui ne lui plairaient plus ». La querelle du *Cid* dut le déterminer à donner pour frère à Rodrigue un héros qui n'eût plus sur son vêtement la moindre poussière de blanc d'Espagne.

Elle ne lui fit pas sentir avec moins de justesse les « incommodités » auxquelles la règle l'avait contraint. Scudéry avait frappé juste lorsqu'après avoir résumé l'intrigue, il ajoutait : « Je vous laisse à juger si ne voilà pas un jour bien employé et si l'on n'aurait pas grand tort d'accuser tous ces personnages de paresse ? » En un jour, en effet, se pressent et s'entassent deux duels et un grand combat, deux entrevues secrètes, et deux audiences publiques. Pour rendre vraisemblable l'action, le lieu en est transporté à Séville contre toute vraisemblance, et, s'il ne dépasse point l'enceinte de la ville, il change de scène en scène. Dans son *Examen,* Corneille ne met aucune difficulté à reconnaître que les événements de son intrigue « ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol », et qu'il serait plus à propos que, comme chez Guillen, « don Diego se plaignit dans sa maison. » Les *Observations* de Scudéry lui laissèrent probablement le désir d'un sujet qui, en se prêtant plus froidement

(1) III, 4.

à l'application des régles, lui permît d'arriver à une concentration plus naturelle.

Les *Sentiments de l'Académie* ne firent que le confirmer dans cette intention. Ils relèvent aussi les fautes du *Cid* contre les unités, mais dans leur protestation au nom du vraisemblable, ils établissent une théorie qui va directement contre le génie même de Corneille. D'après eux, le poète aurait dû « feindre, contre la vérité, que le comte ne se fût pas trouvé à la fin le véritable père de Chimène. » Mais alors c'en était fait de toute la force tragique du sujet, c'était le romanesque qui reparaissait à la place de l'historique. Corneille ne pouvait pas accepter une critique qui ruinait tout son système. Il se dit sans doute que *le Cid* n'aurait pas tant plu s'il n'avait point traité un sujet extraordinaire. Mais, sans doute aussi, il dut songer qu'il pourrait peut-être trouver dans l'histoire une matière si connue qu'elle ne parût plus invraisemblable, et si belle pourtant qu'elle lui offrit l'occasion nécessaire pour exalter l'héroïsme de la volonté. La vie du *Cid* plongeait encore dans la légende. L'antiquité classique ne devait pas manquer de personnages placés par la destinée en des circonstances étonnantes mais acceptées de tout le monde.

Le suprême argument de Scudéry et de Chapelain contre *le Cid* ne manqua pas non plus d'avoir une grande influence sur les réfléxions de Corneille. Comment admettre, disaient-ils, qu'une fille d'honneur se rende parricide en épousant le meurtrier de son père ? C'est en vain qu'elle poursuit Rodrigue, puisqu'en même temps elle fait des vœux en sa faveur. La vertu n'est-elle pas bannie d'un drame qui, au lieu de nous instruire en nous

divertissant, est plutôt « un aiguillon pour nous pousser au mal ? » Corneille aurait pu se faire une gloire de ce reproche. Il aurait pu répondre qu'il n'avait point à faire de sa pièce un sermon, et qu'il suffisait, pour qu'elle fût bonne, que les passions y fussent représentées avec sincérité. Mais, de son temps, l'art ne s'était point affranchi encore des considérations morales qui lui sont étrangères. Corneille s'efforça donc de défendre sa Chimène contre les injustes attaques dont elle était victime. Il montra fort bien que ses rares faiblesses la rendaient plus touchante. Il reconnut pourtant qu'elle choquait parfois la « bienséance » (1). Il ne l'estima jamais immorale, mais les critiques qu'on lui fit lui persuadèrent qu'on pouvait s'élever plus haut vers la parfaite vertu. Elles affermirent en lui cette idée, qui apparaissait déjà dans ses premières comédies, que la volonté était d'autant plus haute qu'elle triomphait plus glorieusement et plus complètement de la passion. Il résolut dès lors de lui proposer un plus extraordinaire effort et de ne permettre quelque trouble à l'âme humaine qu'à la condition de le châtier.

C'est de toutes ces réflexions qu'est sorti *Horace*. Trois ans le séparent du *Cid*. Quoi qu'on ait pu dire, Corneille ne les a pas seulement employés à régler ses affaires privées. La lettre de Chapelain à Balzac du 15 janvier 1639 nous le montre préoccupé de tout ce qu'on lui a reproché

(1) Pour justifier les deux visites que Chimène ne provoque point mais qu'elle supporte, Corneille, dans son *Examen*, en arrivera à les présenter comme de brillantes « absurdités » que d'après Aristote « il faut laisser dans un poëme, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues. »

et de tout ce qu'il eût pu répondre. La querelle du *Cid* l'a forcé de réfléchir profondément sur les conditions de son art, et sur la voie où il allait s'engager. Elle lui a permis de prendre une conscience plus nette de son génie et du goût de son public. Le succès lui avait prouvé que la comedia lui avait révélé les véritables ressorts du drame. Les critiques lui laissèrent croire qu'il lui restait encore quelques efforts à faire pour se débarrasser de toute teinture étrangère, et pour donner à son intrigue une concentration plus vraisemblable. Quand il se remit à l'œuvre, il était décidé à éviter les reproches qui l'avaient piqué au vif. Il lui fallait une matière qui ne soulevât aucune accusation de plagiat, qui prît entièrement la couleur française et qui, ne s'adaptant aux règles que pour devenir plus fortement dramatique, séduisît les hommes assemblés par les magnifiques peintures des héroïsmes de la volonté. Il la trouva dans *El Honrado Hermano* (Le frère plein d'honneur).

Il est certain que la tragédie de Corneille est un chef-d'œuvre, et que la comedia de Lope est une de ses plus médiocres productions (1). L'une a cependant son origine dans l'autre. Il était naturel que l'auteur du *Cid* continuât à fouiller dans le théâtre espagnol qui lui avait si bien réussi. On appela plus tard sa pièce *les Horaces*. Il lui avait donné le titre d'*Horace* parce que, dans sa tragédie comme dans *El Honrado Hermano*, c'est ce personnage qui fait la véritable unité de l'action. Dans sa dédicace, Lope avait

(1) *El Honrado Hermano* se trouve dans la dix-huitième partie des comédies de Lope publiée à Madrid, chez Juan Gonzalès en 1623.

soin de noter qu'il avait emprunté son histoire au premier livre de Tite Live. Corneille, qui a longuement médité le texte latin, ne lui doit pas seulement cette indication. C'est dans sa comedia qu'il a rencontré l'idée de ses trois grandes créations, et quelques-uns des traits dont il a peint Curiace et Camille.

La Flavia de Lope, l'amante d'Horacio, est Romaine, mais elle a pu suggérer le rôle de Sabine qui s'efforcera, comme elle, et tout aussi vainement, de retenir son époux. Voyez comment elle essaie d'arrêter son amant qui va partir pour Albe. Elle lui parle de son amour fort comme la mort. Elle veut le retenir sur son sein. Horacio lui répond qu'il n'y trouverait pas assez de place, car avec lui marche tout l'honneur de Rome. C'est, sauf la recherche de l'expression, le ton même du héros de Corneille. La sœur d'Horacio, Julia, parle aussi parfois un langage dont la femme d'Horace se souviendra. « Hélas ! s'écrie-t-elle, ne pouvoir empêcher le combat entre mon frère Horacio et mon époux Curiacio ! Dire que l'un doit tuer l'autre ! N'y a-t-il aucun remède à cette infortune ? Ah ! puisse-t-il se trouver dans la mort de la malheureuse qui est à la fois sœur et femme ! » (III, 3). Sabine ne s'exprimera pas autrement :

« Je sens mon triste cœur percé de tous les coups
Qui m'ôtent maintenant un frère ou mon époux ». (1)

Corneille a tiré de ce personnage un parti

(1) (III, 1). Cf aussi II, 6 :
« Quoi ! me réservez-vous à voir une victoire
« Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire,
« Je verrai les lauriers d'un frère ou d'un mari
« Fumer encore d'un sang que j'aurai tant chéri....?
« Non, non, avant ce coup Sabine aura vécu ».

assez original pour qu'il ait pu dans son Examen le déclarer « assez heureusement inventé ». Mais il serait injuste d'oublier qu'il ne l'a inventé qu'après la lecture de Lope.

C'est aussi après cette lecture qu'il a dû songer à la pathétique distribution de son intrigue. Au début de la troisième journée, Curiacio et Horacio viennent d'apprendre qu'Albe et Rome ont résolu la paix, ils ne savent pas encore à quelles conditions. Dans un dialogue d'une douceur charmante, ils se proclament alors époux et épouse. A peine Curiacio est-il sorti qu'entre Horacio. Il apporte avec lui la nouvelle qu'il est désigné pour combattre contre le fiancé de sa sœur. Julia s'évanouit. Corneille a mis à profit cette dramatique péripétie. Son génie lui en a suggéré d'autres, dont la plus heureuse est d'avoir coupé la narration du combat. Mais c'est Lope et non Tite Live qui l'a ainsi mis en éveil.

Si c'est au contraire dans Tite-Live que Corneille a trouvé la première ébauche du vieil Horace dont l'admirable peinture lui appartient en propre, Lope lui a fourni pourtant plus d'une précieuse indication. Ecoutez Cayo Horacio en appelant au peuple de la sentence de mort prononcée contre son fils : « A-t-on jamais vu couronner une tête pour la faire trancher par le bourreau ?... Les Albains eux-mêmes gémiront à ce spectacle, et vous appelleront peuple ingrat. » Le vieil Horace s'est souvenu de ce langage :

« Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
Vous qui mettez sa tête à l'abri de la foudre,
L'abandonnerez-vous à l'infâme couteau
Qui fait choir les méchants sous la main d'un bourreau ?

Albe ne pourra pas souffrir un tel spectacle,
Et Rome par ses pleurs y mettra trop d'obstacles. »
(V, 3.)

C'est peut-être dans le passage où l'imitation de Lope est le plus sensible que Corneille se montre le plus original. « J'avais aujourd'hui quatre enfants, s'écrie Cayo Horacio, je n'ai pas donné peu à la patrie puisque je lui en ai sacrifié trois sur quatre. Laissez-moi, Romains, celui-là seul qui me reste. » On connaît l'admirable traduction de Corneille :

« Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants ;
Trois, en ce même jour, sont morts pour sa querelle ;
Il m'en reste encore un ; conservez-le pour elle. »

Le vieil Horace, même lorsque parle son cœur de père, ne cesse pas de s'exprimer en citoyen. Ce n'est pas pour lui, c'est pour sa patrie qu'il veut conserver son fils.

L'originalité n'est pas moins grande avec laquelle Corneille a mis en œuvre les indications de Lope sur Curiacio et sur Julia Horacia. Lorsqu'il apprend qu'Albe va lutter contre Rome, Curiacio gémit sur ce malheur qui l'éloigne de Julia. En vain son frère lui reproche-t-il de se montrer trop humble en face d'Horacio. Il ne peut pas oublier qu'il parle au frère de celle qu'il aime. On sait tout le parti que Corneille a tiré de cette idée à peine indiquée. Il a fait de son Curiace le porte-parole de la tendresse humaine ; il lui a donné une douceur d'autant plus émouvante qu'elle s'oppose à l'énergie farouche du jeune Horace. Sa Camille doit beaucoup plus à l'héroïne de Lope. L'amour passionné qui l'anime lui vient

presque tout entier de Julia. C'est d'elle qu'elle a appris à traiter son frère de « tigre altéré de sang » (« tigre fiera »), à lui reprocher son arrogance et sa brutalité. Ses fameuses imprécations étaient en germe dans les paroles que Julia, après la mort de son amant, jetait à la face d'Horacio : « Je ne viens point, frère ennemi, voir le fruit de ta gloire pour le peuple romain ; je viens, vêtue de deuil, pleurer mon époux albain ; je viens pour que tu traverses ma poitrine avec cette épée traîtresse qui n'y pénètrera que mieux puisqu'elle est teinte de son sang... Pour tuer mon époux, il faut que tu me tues. C'est moi qui suis Curiacio. Rome, donne-moi la mort. Il a emporté ma vie dans son cadavre, et j'ai pris la sienne en moi. C'est moi maintenant qui suis Curiacio. » Camille n'accueille pas autrement son frère. Elle n'accorde à sa victoire que des pleurs. Elle ne veut pas « tuer » une seconde fois son Curiacio. Elle n'est plus qu'une « amante offensée », qu'une « Furie ». Elle entend l'amour non point comme une Romaine, mais comme une Espagnole.

S'il est injuste de ne pas reconnaître à Lope le mérite d'avoir suggéré à Corneille des beautés qui ne se trouvaient point dans Titi Live, il serait parfaitement ridicule de mettre en doute la pleine et entière originalité d'*Horace*. Rien de plus disparate que l'intrigue d'*El Honrado Hermano*. On y voit Julia Horacia et la paysanne Eufrosina se déguiser en hommes pour enlever, sur sa demande, Flavia, l'amoureuse d'Horacia. Le sénateur Quirino, dont on ravit ainsi la fille, voulait la marier au vieux Sempronio dont l'appui aurait pu l'aider à monter sur le trône. Furieux des résistances de Flavia, il la menace de la faire religieuse, c'est-à-

dire de l'enfermer parmi les Vestales. Corneille, en revenant à l'histoire et au bon sens, pouvait légitimement se dire qu'après tout le véritable original était Tite Live, et qu'il n'était pas besoin de citer *El Honrado Hermano*. Il avait assez profondément transformé les données de Lope pour que personne ne pût lui reprocher d'être encore enfariné de blanc d'Espagne. C'est qu'en effet, après *le Cid*, *Horace* marque le triomphe définitif de l'historique sur le romanesque (1). Plus de gongorismes et de redomontades, mais une couleur simple et forte, mais un vif sentiment de la fierté antique. Horacio et Curiacio s'exprimaient tour à tour en galants fleuris ou en Castillans arrogants. C'est « Rome toute entière » qui parle par la bouche des Horaces.

Le danger qu'elle court offre à l'héroïsme de ses citoyens une extraordinaire matière. Mais comme elle n'est ignorée de personne, personne ne peut la trouver invraisemblable. Le meurtre de Camille soulèvera bien quelques critiques, et les pédants, épris de combinaisons romanesques, proposeront de faire précipiter la sœur désespérée sur l'épée du frère triomphant. Corneille leur répondra simplement que « l'histoire est trop connue » pour en rien retrancher, et que d'ailleurs le second péril d'Horace disparaîtrait s'il demeurait innocent. Il est vrai que la tragédie pourrait s'arrêter avant la mort de Camille. Mais si Corneille, dans son *Examen*, s'est reproché de l'avoir continuée, il n'a pas tenu compte que sa peinture du

(1) Corneille s'est parfaitement rendu compte des exigences de l'histoire et de son opposition avec le roman. Tandis que la comedia ne se refuse aucun anachronisme, il se garde bien de faire proposer un duel par Valère, de peur, dit-il dans son *Examen*, « d'habiller un Romain à la française. »

patriotisme romain n'eût point été complète s'il ne l'avait pas montré jusqu'en ses effroyables excès. Telle qu'elle est, son action n'est point double, puisqu'elle est toute concentrée autour du jeune Horace. Et cette concentration n'est pas obtenue, comme dans *le Cid*, par de pénibles subtilités. Corneille ne manquera point de noter dans son *Examen* qu'il n'a pas eu à faire aux unités une trop vive contrainte. Les événements dont le contre-coup se fait sentir si tragiquement dans la maison d'Horace ne demandaient entre eux que le plus court intervalle.

Enfin les héros qui y prennent part ne pouvaient plus soulever le moindre reproche d'immoralité.

Si Camille consent à « dégénérer d'un si glorieux père » pour n'écouter que la voix de son amour, elle paie cette faiblesse de sa vie. Et comme on sent que Corneille cherche à atténuer cet emportement d'une passion que ni Lope, ni Tite Live, ni les besoins de son intrigue enfin ne lui permettaient de supprimer ! Il justifie la fille sur le consentement du père qui l'a autorisée à céder à une inclination qu'elle aurait pu étouffer à ses débuts, (1) mais dont elle finit par être l'esclave. Tous les autres personnages suivent sans hésitation les exigences de leur patriotisme. Les uns gémissent sur l'horrible lutte que leur impose la destinée, et les autres s'en glorifient dans une exaltation farouche. Ni les uns ni les autres ne

(1) « Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits ;

On peut lui résister quand il commence à naître,
Mais non pas le bannir quand il s'est rendu maître,
Et que l'aveu d'un père, engageant notre foi,
A fait de ce tyran un légitime roi » (III 4).

mettent une seconde en doute la toute puissante autorité du devoir.

Ainsi *Horace* répondait victorieusement à toutes les critiques que *le Cid* avait provoquées. Il établissait le type de la pure tragédie française, puisqu'il satisfaisait aux exigences de son public par la clarté originale et par la beauté sobre et vigoureuse de son intrigue, puisque, dépouillé de toute disparate et de toute saveur étrangère, il n'empruntait à la comedia que le ressort dramatique qui convenait le plus pleinement au génie de Corneille. Ce ressort même était complètement transformé. A lieu d'être le point d'honneur, il devenait la volonté. Dans *El Honrado Hermano*, Horacio, quand il répond au défi des Albains, s'assied sur son manteau pour ne pas rester debout devant le roi étranger Mecio. Ce sont là des rodomontades que Corneille s'est bien gardé de prêter à la fierté romaine. Il la peint dans toute sa grandeur, dans sa mâle simplicité. Il lui donne même plus de largeur. Il en fait un exemplaire magnifique d'énergie consciente. C'est au triomphe de l'esprit sur la matière qu'il demande les sublimes couleurs de sa poésie. Il y avait dans le point d'honneur une part trop considérable qui lui venait du génie farouche de l'Espagne, et des mœurs spéciales du seizième et du dix-septième siècles. Il se complaisait trop souvent dans des discussions horriblement subtiles qui le faisaient sortir de l'humanité. La volonté qu'*Horace* met en lumière élève l'homme au-dessus, mais non pas en dehors de lui-même ; elle exalte seulement sa plus noble puissance.

C'est qu'elle lui propose un but magnifique. Elle place devant sa raison un grave problème

qu'elle ne peut pas se refuser à discuter. Jusqu'à quel point faut-il marcher sur ses plus légitimes affections pour aller où le demande la patrie ? Ce sacrifice doit-il être absolu ? Voilà une question dont personne ne peut se désintéresser, et, si la réponse paraît indiscutable, elle peut pourtant soulever des hésitations, des faiblesses et des angoisses où l'âme humaine se découvre en sa vive variété. Les Horaces, le père et le fils, n'entendent pas le patriotisme de la même manière, bien qu'ils en acceptent l'un et l'autre la loi suprême ; et ni l'un ni l'autre ne le nuancent des mêmes sentiments que Curiace. La tragédie devient ainsi capable d'émouvoir l'esprit autant que le cœur. Sans tomber dans le sermon, elle cesse d'être un simple divertissement puisque de sa représentation une haute pensée se dégage. La comedia discute bien aussi des thèses chez Lope comme chez Calderon, mais elle les noie presque toujours sous le flot de ses multiples combinaisons. Lisez *De lo que ha de ser* (Ce qui doit arriver) ou *Nadie se conore* (Personne ne se connaît) (1). C'est une idée piquante qui est présentée parfois en des scènes très saisissantes. On n'y songe guère pourtant parce qu'elle n'apparait que comme une sorte de refrain, parce que la curiosité est toute retenue par les ingéniosités de l'intrigue. Il est rare que la comedia enveloppe, comme dans la « Vida es sueño » (2), une conception profonde et largemement humaine. Corneille est pleinement original lorsqu'en traitant « une matière :

(1) La première se trouve dans la vingt-deuxième partie des comedias de Lope. (Madrid, chez la Veuve de Juan Gonzalès, 1635) et la seconde dans la vingt-cinquième partie (Saragosse, chez la Veuve de Pedro Vergas, 1647).

(2) *La vie est un songe* — par Calderon.

« A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière » (1)

il élève la tragédie jusqu'à la rendre capable de porter la plus haute pensée.

C'est même cette pensée qui justifie les extraordinaires efforts de la volonté. Horace ne mérite point le reproche de « brutalité » que lui adresse Camille. Il ne cède pas, comme Horacio, à un mouvement de rancune personnelle ; il n'oublie pas qu'il a sa sœur devant lui. Il ne se laisse pas emporter par un aveuglement passager : il affirme qu'il obéit à « la raison ». Aussi n'a-t-il pas un mot de repentir. Il a écouté, sans en discuter les plus affreux commandements, la voix de son patriotisme.

« Ainsi reçoive un châtiment soudain
» Quiconque ose pleurer un ennemi romain ! » (IV, 5).

Déjà cependant, son énergie qui reste admirable, parce qu'elle est soutenue par la grande idée du devoir, tend à se prendre pour but elle-même et par suite à se fausser. Déjà se montre dans son âme cet égoïste orgueil que Corneille appelle la gloire. Valère vient de réclamer le châtiment du frère meurtrier. Le jeune Horace répond que la mort ne l'émeut point, qu'il la désire même. Et pourquoi ? parce qu'il a peur de ne pas pouvoir toujours se soutenir à la hauteur où il s'est élevé :

« Permettez, ô grand roi, que, de ce bras vainqueur,
« Je m'immole à ma gloire et non pas à ma sœur ». (V, 3)

Ce culte de la gloire n'est pas sans danger.

(1) Horace (V, 2).

En la substituant à la volonté raisonnable, Corneille risque de sortir de l'humanité pour retomber dans les excès du point d'honneur espagnol.

Il n'évite pas ce péril dans *Cinna*. Certes la matière qu'il y traite est d'une grande beauté. L'époque qu'il a choisie lui permet des tableaux larges et saisissants. Il nous les fait admirer en une intrigue dont la concentration, loin d'exiger aucune invraisemblance, atteint jusqu'à la parfaite simplicité. L'intérêt historique qui s'en dégage est assez considérable pour frapper tous les hommes et il est augmenté par la discussion du problème moral de la clémence. Tout cela donne à la pièce une haute allure. Mais l'imitation de l'Espagne commence à égarer le génie de Corneille. Ce n'est pas vainement que Sénèque est né à Cordoue. Il ne nous présente pas la clémence comme un effort généreux de l'âme, mais comme un moyen de prendre les gens par le point d'honneur. Voilà comment aussi Corneille l'a entendue. Son Auguste n'obéit pas tant à sa bonté qu'à son orgueil. Il pardonne parce qu'il veut se montrer « maître de lui ». C'est également pour faire étalage de volonté qu'Emilie poursuit avec tant de fureur sa vengeance. Corneille l'a conçue comme une Espagnole, comme une Chimène exaltée. Elle a aussi un père à venger, mais son devoir ne lui fait pas entendre la même voix qu'à la fille du comte de Gormas. Des années se sont écoulées depuis le meurtre de Toranius, et Auguste n'a pas cessé de la combler de ses bienfaits. Qu'importe ? Sa volonté ne sera que plus belle si elle s'élève au-dessus des plus légitimes considérations :

Et c'est vendre son sang que se rendre aux bienfaits. (I, 2)

Chimène prétendait qu'elle n'aurait pas voulu voir périr Rodrigue dans son glorieux combat, parce que cette mort l'aurait « dérobé à sa poursuite ». Mais Chimène était obligée de se justifier devant le roi d'une pâmoison qui n'avait que trop révélé son amour. Emilie ne parle qu'à sa confidente lorsqu'elle ne consent point à laisser immoler Auguste à d'autres qu'à son père. Sa vanité seule l'anime :

« Et faisons publier par toute l'Italie :
« La liberté de Rome est l'œuvre d'Emilie. » (I, 2)

Elle a beau nous parler de sa passion, elle en triomphe trop aisément pour qu'elle puisse nous toucher. La tâche qu'elle impose à Cinna nous montre assez qu'elle n'aime en lui que l'exécuteur de sa vengeance. Aller où l'on a une fois engagé sa dignité, sans se préoccuper jamais du résultat, et châtier toujours, par tous les moyens, l'insulte subie par soi-même ou par l'un des siens, telle était l'inéluctable loi de l'honneur espagnol. Emilie ne se refuse à aucun de ses commandements :

« Si l'effet a manqué, ma gloire n'est pas moindre (IV, 4).

« La perfidie est noble envers la tyrannie.....
« Pour qui venge son père il n'est pas de forfaits. » (I, 2)

Dans le combat de générosité qui s'engage entre les deux amants après la découverte de la trahison, quel est le sentiment qui les anime ? Est-ce le désir de se sauver la vie l'un à l'autre ? Ecoutez Emilie :

« Et je vous viens, Seigneur, offrir une victime
« Non pour sauver sa vie en me chargeant du crime. »
(V, 2)

Pourquoi donc cet entêtement chez elle comme chez Cinna à se déclarer la véritable tête du complot ? C'est que ni l'un ni l'autre ne consentent à voir « se souiller » ou « se flétrir » leur « gloire ». Ils ont beau l'affirmer, ils n'ont point des âmes romaines, mais espagnoles. Corneille a mis en eux, à la place de la volonté consciente de la légitimité et de la grandeur de son but, le point d'honneur avec ses subtilités et ses étroitesses.

Polyeucte ne vient pas de l'autre côté des Pyrénées, et pourtant ce n'est peut être pas sans raison que la pièce est dédiée à Anne d'Autriche, et que le héros, dans le frontispice gravé qui orne l'édition d'Octobre 1643, est représenté vêtu d'un pourpoint espagnol. Il serait facile de montrer qu'il y a dans la vertu de Pauline un peu de la raideur castillane, et que parfois elle exalte sa « gloire » avec la violence farouche que prend d'ordinaire le point d'honneur. Elle n'admet même pas la possibilité d'une lutte entre son devoir et le souvenir de son premier amour (1).

Mais elle est malgré tout si profondément humaine, et son cœur se laisse si bien entraîner en même temps que son admiration par la foi triomphante de « son » Polyeucte qu'il y aurait une profonde injustice à relever les rares paroles où se trahit surtout son orgueil. Je ne serais pourtant pas étonné que Corneille eût songé à sa tragédie en lisant quelque « comedia de santos ».

(1) « Et bien que la vertu triomphe de ces feux,
« La victoire est pénible, et le combat honteux. » (II, 4)

Sans doute il s'appuiera dans son *Examen* sur les exemples de Grotius et de Buchanan. Est-ce vraiment leurs œuvres mortes qu'il a tenté de ressusciter? Il me semble plus naturel de supposer qu'avant de parcourir Siméon Métaphraste et Surius, que Calderon a souvent mis à contribution, il a dû se demander s'il ne pourrait pas adapter au goût français quelqu'une de ces pièces religieuses qui obtenaient un si grand succès en Espagne. Lisez, par exemple, *Los dos amantes del Cielo* (Les deux amants du Ciel) (1), et voyez comme Crisanto, déjà converti, parle à celle qu'il aime : « Ah! si Dieu pouvait m'accorder, Daria, de te faire chrétienne! » (IIe journée, scène 21), N'est-ce pas un peu déjà la prière de Polyeucte :

« Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne. »
(IV, 3.)

Parfois, aussi, au milieu du fatras de ses discussions théologiques, Crisanto laisse échapper des paroles qui font songer à Polyeucte! « Comment seraient-ils dieux, ces dieux qui commettent des adultères, des homicides, des meurtres et des vols... Il n'y a qu'un Dieu, c'est celui que j'adore, et celui-là c'est l'amant qui est mort par amour pour toi (2) ». Je sais bien que ce sont là les

(1) Calderon, tome XII de la collection Rivadeneyra.
(2) Cf. *Polyeucte*, V, 3.

« Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers,
Sous qui tremblent le Ciel, la terre et les enfers,
Un Dieu qui, nous aimant d'une amour infinie,
Voulut mourir pour nous avec ignominie.....
Des crimes les plus noirs vous souillez tous vos dieux,
Vous n'en punissez point qui n'ait son maître aux cieux,
La prostitution, l'adultère, l'inceste,
Le vol, l'assassinat et tout ce qu'on déteste,
C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos immortels. »

lieux communs de la polémique chrétienne. Mais pourquoi Corneille ne les aurait-il pas déjà lus dans *Los dos amantes del Cielo* si, deux ans après, il semble bien qu'il s'en soit souvenu dans sa *Théodore?* En tout cas, ces rares rapprochements n'empêchent pas la parfaite et admirable originalité de *Polyeucte*. On n'y voit plus, comme chez Calderon, des lions sauveurs et des têtes coupées qui parlent. C'est l'ardeur et le sang du martyre qui sont seuls éloquents. Et ces moyens moins grossiers assurent une éternelle jeunesse à cette tragédie d'une si touchante et si vivante vérité, où, comme dit Corneille, « l'ordre du théâtre » est le plus beau qu'il ait jamais rencontré.

L'auteur de *Pompée* a pris soin de noter que Lucain avait été son principal modèle, et qu'il était Espagnol. C'est en effet à sa tendance espagnole vers la pompe et l'emphase qu'a cédé l'imagination de Corneille. Sans doute elle se garde toujours des folies de la tragi-comédie et de la comedia. Elle ne nous montre pas, comme Chaulmer dans sa *Mort de Pompée*, de 1638, une Léonie qui, pour reconquérir Sexte Pompée dont s'éprend Cléopâtre, se travestit en cavalier et fait mettre à son amant l'épée à la main. Corneille conserve encore un sens de l'histoire trop juste pour retomber dans le roman auquel il a arraché la tragédie. La concentration de son intrigue, malgré les contraintes que lui impose la règle des vingt-quatre heures, ne l'entraîne à aucune invraisemblance. Mais le ton et les ressorts de sa pièce commencent à se fausser et sous l'influence de l'Espagne et de son propre génie qui se développe logiquement. La grandeur que le poète avait donnée à la langue de son *Horace* ne va pas parfois dans

Pompée sans quelque enflure et quelque déclamation. Corneille se glorifie d'y avoir écrit ses vers les plus « pompeux ». Mais cette pompe ne reste pas toujours dans la mesure française, elle avoisine de bien près la grandiloquence espagnole. C'est que les sentiments qui animent les principaux personnages tendent à sortir de la vérité. Cléopâtre est la digne sœur de l'Infante et d'Emilie. Elle proclame que l'ambition est la seule passion digne d'une princesse. Elle aime César, mais elle aurait voulu voir son frère prendre la défense de Pompée. Sa générosité ne consent point à ce que son amour l'emporte sur sa gloire. Cornélie est plus impitoyable encore. Elle n'a qu'un regret, c'est de n'avoir pu mourir d'un excès de douleur. Ainsi la présentait Lucain, ainsi la montre Corneille (1). Si elle prévient César du complot qui le menace, c'est pour pouvoir se mieux venger après. Elle est parfaitement inhumaine puisqu'elle se refuse jusqu'aux plus innocentes larmes :

« Les faibles déplaisirs s'amusent à parler,
Et quiconque se plaint cherche à se consoler » (V, 1).

A côté de ces héroïnes d'une si froide fermeté, César apparaît comme un amoureux bien transi. Il n'a voulu être le premier de Rome et du monde que pour ennoblir ce titre par celui de captif.

(1) Cf. Lucain. « Turpe mori post te solo non posse dolore ! » (IX, 108.)
(Quelle honte de n'avoir pu mourir après toi de ma seule douleur !)

Et Corneille :

« Je dois rougir pourtant, après un tel malheur,
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur :
Ma mort était ma gloire. » (III, 4.)

Etrange raisonnement ! Pour exalter la volonté, Corneille rehausse l'héroïsme féminin jusqu'à le mettre sans cesse en défiance de l'amour, et, comme l'héroïsme masculin lui semble d'une espèce moins rare, il ne craint pas de l'abaisser jusqu'à en faire l'esclave de la passion. C'est le contraire même de la nature, s'il est vrai que la femme cède plus que l'homme à sa sensibilité. Voilà comme, en revenant à l'Espagne, Corneille la déforme sous l'influence de sa conception de la volonté. Cornélie se fait un devoir de sa haine comme Chimène de sa vengeance, mais elle n'a à combattre que son estime pour César, et le but qu'elle poursuit ne justifie pas l'énergie farouche de son effort. La lutte était bien plus naturelle et bien plus douloureuse que soutenait l'immortelle amante de Rodrigue. A l'amour sincère et troublant Corneille substitue dans *Pompée* une ambition raisonneuse, et il s'en montre très fier dans son *Examen* (1). On trouvait parfois chez Lope cette singulière conception de l'orgueil. Le duc du *Palacio confuso*, dont la première journée inspirera le premier acte de *Don Sanche d'Aragon*, se disait sincèrement épris de Porcia. Il n'en recherchait pas moins la main de la reine Matilda parce qu'il se faisait un devoir de mettre sa passion dans son ambition. Mais ce sont là des exceptions dans la comedia de Lope, où d'ordinaire l'amour éclate avec tous ses emportements. On sent au contraire que Corneille se défie des larmes où pleure la tendresse humaine. Encore si, méprisant les faiblesses de l'âme, il s'attachait

(1) Je ne fais, dit-il, Cléopatre « amoureuse que par ambition, et en sorte qu'elle semble n'avoir point d'amour qu'en tant qu'il peut servir à sa grandeur. »

à la peinture d'une volonté à la poursuite de l'idéal le plus noble et le plus indiscutable ! Il aurait, comme dans *Horace*, soulevé les spectateurs de tous les temps en un élan d'admiration. Mais c'est un entêtement subtil que Cornélie nous propose comme le plus vigoureux effort de l'heroïsme, et, s'il ne lui dicte pas tous les cruels commandements de l'honneur espagnol, il ne lui permet pas beaucoup plus d'humanité. Il y a dans *Pompée* tous les germes dont le développement risquera de fausser les ressorts dramatiques que Corneille avait su trouver dans la comedia.

Si l'Espagne n'avait pas cessé d'exercer indirectement son influence sur l'auteur du *Cid*, les emprunts qu'il lui avait faits étaient assez discrets et d'ailleurs trop dissimulés pour qu'on lui pût adresser le moindre reproche de plagiat. *La Mort de Pompée* avait achevé d'établir la gloire désormais indiscutable dont les plus beaux rayons avaient lui sur *Horace* et sur *Polyeucte*. Corneille pouvait maintenant se permettre de faire à qui il voudrait l'honneur de ses « larcins » sans avoir à craindre de les avouer (1). Il usa donc plus librement des « pliégos » qui lui venaient de l'autre côté des Pyrénées. Il indique lui-même dans son *Au Lecteur* qu'il a trouvé *la Verdad sospechosa* dans la vingt-deuxième partie des comédies de Lope (Saragosse 1630). Si cette attribution était fausse, la faute n'en était pas plus à lui qu'au Phénix de

(1) Cette fierté du génie conscient de sa force se marque bien dans le ton de l'Epître du *Menteur* : « Ceux qui ne voudront pas me pardonner cette intelligence avec nos ennemis approuveront du moins que je pille chez eux ; et soit qu'on tasse passer ceci pour un larcin ou pour un emprunt, je m'en suis trouvé si bien que je n'ai pas envie que ce soit le dernier que je ferai chez eux. »

l'Espagne. La négligence des libraires de Madrid ou de Saragosse, de Valence ou de Séville était coutumière de ces sortes d'erreurs (1). Le soin que Corneille a pris en 1660 de rendre son bien à son original, suffirait à nous prouver qu'il se tenait au courant des divers recueils de comédie (2). Il devait en avoir lu beaucoup pour pouvoir écrire comme il le fait dans son *Examen du Menteur* : « Je n'ai rien vu dans cette langue qui m'ait satisfait davantage ». Il n'a jamais renoncé à chercher en Espagne des sources nouvelles d'inspiration. C'est qu'il était avant tout préoccupé de varier le ton et la matière de son œuvre (3). Il mettait sa fierté dans la souplesse de son génie. Il était donc tout naturel, comme il le dit dans son Epître, qu'après ses grands succès tragiques il revînt au genre qui avait fait sa « première réputation », pour contenter l'humeur des Français épris de changement. Mais, pas plus alors qu'autrefois, il ne se fait une idée bien nette de la comédie. Il la conçoit à l'espagnole, comme une pièce écrite en vers moins forts que la tragédie et demandant

(1) J'ai déja eu l'occasion de noter (chapitre 1er) que la comedia n'était considérée en Espagne que comme une œuvre exclusivement faite pour la scène et non point pour la lecture. Les auteurs se préoccupaient donc assez peu des sottises des libraires

(2) Le volume de « don Juan d'Alarcon » (Cf. Examen du *Menteur)* qui est tombé entre les mains de Corneille est probablement la seconde partie de ses comédias. (Barcelone, Sebastien de Cormellas, 1634). On lit en effet dans la préface : « Sache que les huit comedias de ma première partie et les douze autres de ce second recueil sont toutes de moi, bien que quelques unes d'entre elles aient servi de plume à d'autres Corneilles, comme *le Tisserand de Séville, la Vérité suspecte, l'Examen des maris*, et d'autres pièces imprimées sous d'autres noms.» Alarcon fait d'ailleurs retomber la faute de ces erreurs non point sur les poètes, mais sur les libraires.

(3) « J'ai fait *Pompée*, écrit-il dans *l'Epitre du Menteur*, pour satisfaire ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna* et leur montrer que j'en saurai bien retrouver la pompe quand le sujet le saurait souffrir. »

son intérêt à « l'agrément du sujet », c'est-à-dire à l'ingéniosité de l'intrigue.

Elle est aussi bien espagnole, la conception qu'il se fait de l'invention. Il la fait consister presque tout entière dans la complication habile et gracieuse des incidents. Il n'insiste plus comme au temps du *Cid* sur la nécessité du choix. La fantaisie de son imagination commence à l'emporter sur la rigueur de son bon sens. Voilà pourquoi il déclare qu'il n'y a rien de comparable à son original « ni parmi les anciens, ni parmi les modernes ». Il a été séduit par le mouvement dramatique de la comedia, et c'est lui qu'il cherche à reproduire, oubliant un peu qu'il avait trouvé beaucoup plus et beaucoup mieux dans Lope comme dans Guillen de Castro. C'est que *la Verdad Sospechosa* ne le choquait ni par les longueurs de *Las Moredades del Cid*, ni par les disparates *d'El Honrado Hermano*. Alarcon y avait montré plus de mesure et plus de finesse psychologique. Le bon goût de Corneille, qui ne s'y sentait point heurté, ne lui suggérait aucune critique contre l'éclat châtoyant de cette trame subtile. Il admirait trop son original pour se mettre au-dessus de lui. Il ne manquera pas de l'accomoder à l'usage français. Mais il tend à devenir Espagnol, puisqu'il accorde un si grand prix au sujet lui-même et à sa conduite. Il finira par avouer en 1660 qu'il voudrait avoir donné les deux plus belles pièces qu'il ait faites pour que le *Menteur* fût de son invention (1). Aussi l'impression qu'on éprouve à le relire après *La Verdad Sospechosa*, c'est qu'il est, pour parler avec son auteur, tantôt une traduction

(1) Cf. *Examen du Menteur*.

et tantôt une imitation. Certes cette traduction est vive et ferme, et cette imitation est souvent bien française. Mais, si l'on ne veut point s'aveugler, il ne faut voir dans le *Menteur*, je ne dirai pas qu'une « copie » (1), mais qu'une agréable adaptation. Corneille ne s'est pas assez souvenu qu'il ne fallait demander à la comedia que ses ressorts tragiques, et qu'à vouloir lui emprunter les complexités de son intrigue, il risquait d'égarer sa véritable et profonde originalité. Sans doute, il s'est bien efforcé de développer la peinture des caractères que lui indiquait Alarcon. Mais si Dorante et Géronte ne font pas regretter Don Garcia et don Beltran, si Cliton surtout jette Tristan dans l'oubli, ni Clarice, ni Lucrèce ne montrent la grâce enjouée et naturelle de Jacinta et de Lucrecia. Elles passent sous nos yeux sans les arrêter jamais par un geste de véritable amour. Comme les héroïnes de *Mélite* et de *la Place Royale*, elles ne tiennent que les propos de la plus banale galanterie. Ce sont des coquettes qui s'amusent raisonnablement, beaucoup plus préoccupées du mariage que du mari. Jacinta et Lucrecia étaient autrement vivantes. La contrainte que les mœurs espagnoles faisaient peser sur elles justifiait la liberté de leurs ruses, et, dans le parfum d'amour qui les enveloppait, un charme flottait mystérieusement, qu'on ne retrouve plus dans les calculs froidement raisonneurs de Clarice. Alarcon avait noté avec finesse le trouble savoureux que, même démasqué, don Garcia, avec la musique de ses galantes protestations, savait jeter

(1) C'est Corneille lui-même qui a écrit dans son *Epitre* : « Ce n'est ici qu'une copie d'un excellent original. »

sur ces jolies figures qui se cachaient dans l'ombre de la nuit ou de la mantille. Sa délicate psychologie lui avait fait trouver des traits charmants pour peindre les petites vanités et les injustes jalousies où se complait le point d'honneur féminin. Tout cela se transforme dans *le Menteur* en des dissertations un peu ternes sur la tromperie des visages, et sur les inconvénients qui s'attachent à l'état de vieille fille (II, 2). Corneille se désintéresse de plus en plus de l'étude de l'amour, et, ne traitant plus une matière où il puisse exalter la force du vouloir, il ne cherche pas tant dans la comedia une peinture de l'âme humaine que des incidents qui piquent la curiosité de son public.

Mais pour pouvoir les présenter avec une ingénieuse fantaisie, il ne dispose pas de la liberté d'Alarcon. La contrainte des règles, si elle rend service à ceux qui veulent faire de leur drame une crise psychologique, est la plus fâcheuse du monde pour le dévoloppement d'une intrigue. L'unité de temps a beau s'étendre dans *le Menteur* jusqu'à près de trente-six heures, elle n'en oblige pas moins Corneille à de pénibles transformations. Elle ne lui permet pas, par exemple, de montrer chez Dorante cette apparente constance qui, malgré ses mensonges, fait hésiter Lucrecia en faveur de Garcia (1). L'unité de lieu lui a été plus funeste encore. Elle lui a interdit une bonne partie du pittoresque espagnol pour lui imposer plus d'une

(1) On dirait que Corneille a voulu marquer cet inconvénient de la règle des vingt-quatre heures quand il prête à Lucrèce les paroles suivantes :

« Dorante est un grand fourbe et nous le fait connaitre.
Mais s'il continuait encore à m'en conter.
Peut être *avec le temps* il m'en ferait douter (IV. 9).

invraisemblance. Rien n'est plus amusant et plus naturel que la variété des décors où Alarcon promène son action. C'est le jour ; et dans la rue des Orfèvres se promènent les élégantes promeneuses. C'est la nuit ; et, derrière la grille où vient de s'arrêter Garcia, des formes féminines s'estompent à peine. Nous voici maintenant dans le parc d'Attocha ; et sous les grands arbres un duel s'engage. Après le cliquetis des épées, nous entendons encore le murmure des protestations galantes. Mais ce n'est plus à une fenêtre, c'est dans le cloître même du couvent de la Magdalena. Tout cela vivant et vrai. *Le Menteur*, au contraire, ne nous fait quitter les Tuileries que pour nous mener à la place Royale. Ni l'un ni l'autre de ces lieux ne convient à des demandes en mariage ou à d'intimes entretiens. C'est pour n'en pas changer pourtant que Corneille remplace par un jeu de scène qui passe inaperçu la reconnaissance nécessaire de Dorante par Clarice. C'est pour la même raison qu'il enlève de leur prix à de jolis détails d'Alarcon, que parfois même il leur substitue de véritables maladresses (1). Son génie d'ailleurs n'avait pas cette souplesse légère et superficielle que demande l'adaptation d'une comedia. Trop souvent gêné dans les détours de son action, il s'en échappe parfois pour se révéler, comme dans ses premières comédies, en de tragiques apostrophes. Telle est la menace d'Alcippe après le départ de Clarice (II 4) ; tel est le monologue de

(1) La malice de Clarice : « Mon père va descendre » (II 3) est bien plus heureuse dans la bouche de Jacinta qui ne se trouve pas sur une place, mais dans sa maison. De même, s'il est naturel que don Juan attende pour s'établir une commanderie de Calatrava, il est au moins étrange que le père d'Alcippe se fasse attendre depuis deux ans.

Géronte qui fait beaucoup plus songer à don Diègue qu'à don Beltran (V, 2). Voilà les scènes où Corneille se retrouve lui-même. Dans la plupart des autres, il n'a cherché qu'à se divertir (1). Il sentait si bien que sa véritable originalité n'était pas dans *le Menteur* qu'il n'a jamais cessé d'attribuer à un autre l'agrément du sujet qui faisait pour lui tout le mérite de la pièce. Il s'était heurté à la contradiction profonde entre la fantaisie espagnole et la clarté française, et il n'avait pas pu l'éviter complètement parce qu'au lieu de descendre jusqu'aux eaux vives de la comedia, il s'était trop laissé séduire par la brillante agitation de sa surface.

Est-ce à dire pourtant qu'il ait complètement oublié dans *le Menteur* cette imitation créatrice qui éclatait dans le *Cid*? Non certes. Ce n'est pas vainement que Corneille, comme il le dit dans son Examen, a tâché de réduire *la Verdad sospechosa* « à notre usage et dans nos règles ». Il est vrai qu'il n'a pas toujours été très heureux dans son effort pour rendre son action plus claire et plus concentrée. Sans doute, le dialogue entre don Beltran et le précepteur, qui ouvre la pièce d'Alarcon, est d'une saveur trop spéciale et d'une trop froide longueur. Mais l'exposition plus vive et plus naturelle que nous font Dorante et Cliton nous empêchera de comprendre l'empressement de Géronte à marier son fils, qui vient à peine d'achever ses études et dont il ignore le défaut. On ne s'explique pas que ce père, qui va se mon-

(1) Je n'en veux pour preuve que la cavalière injustice avec laquelle il parle de sa pièce dans la *Suite!*

« La pièce a réussi, quoique faible de style » (I, 1).

trer d'une si indulgente bonté, commence par imposer sans raison le plus brusque des mariages. On s'explique mieux que Corneille ait fondu en un seul les deux sermons de don Beltran. Mais on ne saurait lui faire un mérite d'avoir transformé le dénouement espagnol. Le châtiment de Garcia, s'il était un peu « dur » (1), restait conforme aux lois de l'honneur et donnait à la pièce toute sa spirituelle portée. Le penchant qu'au cinquième acte Dorante éprouve pour Lucrèce est d'une parfaite invraisemblance, et la malice de Cliton sur l'utilité du mensonge termine le *Menteur* à la manière d'un vaudeville.

Si l'on peut faire plus d'une réserve sur la concentration que Corneille essaie parfois d'apporter dans son intrigue, il est difficile de ne pas admirer l'art avec lequel il donne à son cadre et à ses personnages une couleur plus française et plus humaine. Les guerres d'Allemagne remplacent agréablement les Indes et le Pérou, et la peinture de Paris est moins satirique mais plus juste que celle de la cour espagnole. Géronte ne perd rien à se montrer d'abord plus naïf et plus tendre que don Beltran, puisque sa colère sera ensuite moins raisonneuse et d'une plus dramatique éloquence. Dorante lui-même n'a rien à envier à don Garcia. On aime mieux entendre sonner dans sa bouche vedette et contrescarpe que pistoles et écus. Ses aimables railleries du code et des rubriques jaillissent avec une verve facile et qui n'a rien d emprunté. Mais le plus original de tous ces personnages est assurément Cliton. Il est volontiers raisonneur comme son modèle,

(1) C'est le mot de Corneille dans son *Examen*.

et, comme lui aussi, il use volontiers de ces proverbes qui sont si chers à la langue populaire espagnole. Son bon sens, aussi solide, est à la fois plus trivial et plus finement ironique. S'il n'est pas sans grossièreté quand il se souvient de l'esprit des farces, il se montre plus délicatement malicieux quand il exprime par sa pantomime ou par ses saillies ses impatiences ou ses surprises devant les « rêveries » de son maître. Tristan ne cessait de répéter à don Garcia qu'avant tout il fallait ouvrir sa bourse. Cliton recommande à Dorante « la façon de donner ». Il comprend à merveille ce désir si français d'une « femme de bien qui se gouvernerait mal ». Les ardeurs de l'Espagnol ne se contentent pas d'un aimable divertissement. La galanterie de Dorante est déjà très parisienne, et Cliton la traduit avec une spirituelle justesse. Il y a plus de brutalité dans ses plaisanteries sur la beauté des femmes qui se taisent et dans sa conception de l'amour. Mais il vaut mieux qu'il nous fasse songer aux fabliaux et aux romans qu'aux préciosités et aux souvenirs mythologiques de Tristan. Urgande et Mélusine sont mieux à leur place dans sa bouche que Didon et Cupidon, ou qu'une comparaison entre les femmes et les étoiles. Ecoutez-le donner à Sabine ses amusantes leçons sur l'art de recevoir la pluie qui tombe des mains généreuses et dites si son sourire n'est pas bien français. Cliton nous fait sentir les liens qui rapprochent l'esprit gaulois des railleries du « gracioso ». En dépouillant Tristan de sa couleur espagnole, Corneille ouvrait la voie au burlesque de Scarron et annonçait les valets de Molière.

C'est là la véritable originalité du *Menteur*.

Certes, les récits de Dorante sont des modèles d'adaptation facile et ingénieuse. Plus de détails trop spécialement savoureux, plus d'emphase aussi et plus de recherche précieuse. Mais, si la langue de Corneille est en général claire et alerte, elle est parfois un peu lourdement subtile quand elle s'efforce d'imiter les raffinements alambiqués de l'espagnol. C'est bien le dialogue des honnêtes gens, ce n'est pas encore le style de la comédie. Il ne faut pas non plus se demander si Dorante est l'ébauche d'un caractère, au sens qu'on donne à ce mot depuis Tartuffe et Harpagon. Corneille n'a voulu peindre qu'un travers de jeunesse et d'écolier, ou plutôt il n'a cherché qu'une intrigue ingénieuse. Il s'est si peu préoccupé de l'étude morale du *Menteur* qu'il lui a enlevé une bonne partie de sa valeur en transformant son dénouement. Aussi ne serait-il point injuste de soutenir que son adaptation d'Alarcon a été aussi dangereuse qu'avait été originale et féconde son imitation de Guillen de Castro.

Le succès du *Menteur* a peut-être entraîné plus d'un poète à ne regarder qu'à l'extérieur de la comedia, à ne demander à l'Espagne que les complications banales qui se trouvaient déjà dans les canevas italiens. S'il est une intrigue qui lui ressemble, c'est précisément celle de l'*Etourdi* au-dessus de laquelle Voltaire et François de Neufchâteau prétendent que Corneille a élevé Molière. S'il est un comique qui en dérive directement, c'est celui de Jodelet, qui gardera les gestes de Cliton et sa voix du nez pour lancer au parterre les bouffonneries de Scarron et de Thomas Corneille. Fontenelle a eu le courage de ne pas placer la gloire de son oncle où elle n'était

point. Il s'est parfaitement rendu compte du genre que le *Menteur* n'a pas peu contribué à mettre à la mode. Aussi son jugement reste-t-il définitif : « Quoique le *Menteur*, écrit-il, soit très agréable et qu'on l'applaudisse encore aujourd'hui, j'avoue que la comédie n'était point encore à la perfection. Ce qui dominait dans les pièces était l'intrigue et les incidents... et c'est pourquoi on prenait presque tous les sujets chez les Espagnols qui triomphaient sur ces matières. Ces pièces ne laissaient pas d'être fort plaisantes et pleines d'esprit, témoin le *Menteur*, *Don Bertrand de Cigarral* et le *Geôlier de soi-même* ». *Le Menteur* ne manquait ni de charme ni d'originalité ; mais, en préparant surtout *Jodelet ou le maître valet* (1645), il laissait oublier que dans *le Cid* la comedia nous avait donné de bien plus précieuses indications sur l'âme même du drame.

La *Suite du Menteur* vient aussi de cette Espagne où les poètes ajoutaient volontiers une seconde partie aux pièces dont ils voulaient épuiser le succès (1). Mais elle n'a fait qu'aggraver l'erreur que Corneille semblait commettre sur l'imitation de la comedia. Certes, l'auteur *du Cid* garde encore la juste idée qu'il se faisait de l'art. Son *Epitre* prend soin de le distinguer de la morale, et de revendiquer pour lui son indispensable désintéressement. Mais elle ne parle plus avec la même indépendance des règles et de leur utilité. Elle déclare que, sans le respect des unités, « un ouvrage ne serait qu'un monstre ».

(1) Cf Lope : *Valor, fortuna y Coalsad,* qui sert de seconde partie à *Los Tellos de Meneses.*

Cf encore : *El principe perfecto* et *Don Juan de Castro.* Chacune de ces matières a fourni à Lope deux comedias.

Elle ne comprend pas qu'il est impossible d'asservir à cette contrainte la fantaisie souple d'une action de comedia. Il n'y a guère que deux conceptions du drame, la crise ou le tableau, et, si l'une gagne à se resserrer en un temps et en un espace restreint, l'autre ne peut vivre que dans la liberté. Au lieu de ne chercher dans *Amar sin saber a quien* que ses effets dramatiques, Corneille a essayé d'en reproduire la brillante intrigue, et de la faire entrer dans les formes de la tragédie psychologique. Il n'est pas étonnant qu'il ait échoué.

Il serait pourtant injuste de ne pas lui tenir compte du bonheur avec lequel parfois il élague son modèle, et surtout de ses efforts pour faire parler une langue plus simple à des personnages d'une plus large humanité. Il n'a fait que gagner à se passer de la scène inutile qui met Limon aux prises avec des prisonniers (I, 10). Il est loin d'avoir perdu à se priver du personnage épisodique de Lisena, et ce n'est pas sans raison qu'il a réuni en une seule les deux visites que Leonarda fait à don Juan dans sa prison. Mais Corneille a si malencontreusement transformé l'action *d'Amar sin saber a quien* qu'il convient à peine de relever ces heureuses suppressions. Il faut au contraire louer sans réserve l'art bien français avec lequel il transpose le ton de ses personnages. Lorsque don Juan, arrêté pour un meurtre qu'il n'a pas commis, reçoit dans sa prison la lettre de sa protectrice inconnue, il dit à sa messagère : « Mon malheur fut de fer, et mon bonheur de papier » (I, 2). Ces sortes de gongorismes servent à orner la plupart des billets et des galantes protestations de la comedia. Le bon goût de Corneille l'a mis en garde

contre ces subtiles préciosités. Il ne l'a pas moins bien protégé contre l'abus de la mythologie, contre les calembours de Limon, et contre les étranges plaisanteries que permettait la familiarité de la dévotion espagnole. Il n'a pas eu tort de se sentir choqué par les raisons que les maris peuvent invoquer depuis Adam (II, 4) pour accepter d'être nourris par leurs femmes, ou par celles qui, depuis la passion de Jésus, expliquent la largeur ou l'aplatissement des nez Juifs (I, 10). Corneille se montre justement fier dans son *Examen* d'avoir cherché un comique plus relevé. Il a fort bien senti que la première scène du cinquième acte où Lope et Cliton parodient les lyrismes de leurs maîtres garde encore une saveur trop espagnole. Il parle pourtant de ces « badinages » avec un mépris que ne justifiera pas le succès du *Dépit amoureux*. Mais où prend-il que dans sa pièce ce n'est pas le valet qui fait rire? Il a la mémoire bien courte, s'il ne veut pas nous donner le change. Oublie-t-il donc qu'en écrivant sa *Suite* il a surtout songé à Jodelet? Il est vrai qu'en plus d'une scène le sourire discret qui vient aux lèvres n'est point excité par des « bouffonneries froides », mais par la finesse d'une assez juste psychologie. Mélisse est loin d'avoir les ardeurs d'une Espagnole, mais sa décence française ne lui interdit pas de délicats stratagèmes. Rappelez-vous comment elle charge Lise de laisser surprendre son portrait par Dorante et de le réclamer ensuite : « S'il le rend, c'en est fait ; s'il le retient, il m'aime. » (II, 3). Avec quelle douceur charmante elle dépeint l'attrait qu'éprouvent les cœurs qui se sentent faits l'un pour l'autre !

« La foi semble courir au-devant des paroles ».
(IV, 1)

Aussi quelle n'est pas sa vivacité à défendre celui qu'elle aime! S'il a montré son portrait à son frère, il n'est pas « indiscret », il n'est pas « curieux ». Pourquoi le quereller? Sa meilleure excuse à lui, n'est-elle pas son amour à elle? (IV, 3). Corneille ne doit qu'à lui-même la peinture de ces spirituelles naïvetés. Il n'a pas davantage emprunté les plus malicieuses des railleries de Lyse. Ce n'est pas à l'école de Gongora, mais des Précieuses françaises qu'elle a appris quelques-unes de ses amusantes réserves devant « la flamme » de Cliton qui voudrait bien « des gages plus sensibles » (V, 1). Cette accorte soubrette n'est qu'une image de l'Inès espagnole, mais les couleurs n'en sont pas toujours les mêmes. Elle n'a pas lu le Romancero, elle s'est nourrie de l'*Astrée*, et le vieux saule de Céladon fait encore le coin du pré de son grand-père. Il n'est pas étonnant qu'elle relève avec tant d'esprit les ingénieuses indulgences que l'amour suggère à sa maîtresse.

Cliton n'est pas moins original quand, au lieu de reprendre les plaisanteries de Limon, il se souvient des gauloiseries qui lui avaient si bien réussi dans *Le Menteur*. Il a conservé sur l'amour et sur l'argent ses idées un peu grossières, et il rencontre pour vanter son physique ou pour railler les stances de son maître d'assez vives saillies. Mais il est trop préoccupé du ton de sa voix et de son nez. On devine trop qu'il s'appelle Jodelet. Corneille a beaucoup perdu à se faire parfois l'esclave de son succès. Et quelle pénible contradiction entre le genre de son comique et l'allure générale des autres personnages! Certes, il y a des scènes plaisantes dans *Amar sin saber a*

quien. Limon et Inès y parodient parfois avec esprit les lyrismes de leurs maîtres. Mais ils n'interviennent que pour ramener dans la réalité les emportements de l'imagination espagnole. Ils ne gâtaient point dans l'âme de leurs spectateurs les dramatiques émotions qu'avaient éveillées les dangers qui menaçaient tour à tour don Juan, Fernando et Leonarda. Ils étaient à leur place au corral de la Cruz ou del Principe. Cliton détonne au Marais quand ses bouffonneries éclatent à propos des plus délicates générosités. Corneille ne pouvait pas comprendre tous les liens qui rattachaient dans la comedia les « graciosos » à leurs maîtres. Son public était d'ailleurs trop épris de clarté simple pour goûter les violents contrastes. Pour soulever sans cesse les applaudissements, il faudra à Julien Bedeau le burlesque continu de Scarron.

Trompé par le succès de Jodelet, Corneille ne l'a pas moins été par celui du *Menteur*. Il a cru que sa première pièce avait plu surtout par l'ingéniosité de l'intrigue, et c'est le mouvement brillant *d'Amar sin saber a quien* qu'il a tâché de reproduire. Mais il avait à surmonter deux difficultés dont il était impossible de triompher. Comment raccorder *la suite* qu'il empruntait à Lope aux thèmes qu'il avait tirés d'Alarcon ? Corneille n'y arrive qu'avec la plus grande maladresse. Que de détails inintelligibles si l'on n'a pas un souvenir très précis du *Menteur !* Que d'allusions qui ne peuvent que devenir toujours plus froides ! Comme il faut à tout prix faire mentir Dorante, Corneille montre parfois avec esprit que, même avec les meilleures intentions, il est difficile de dire toujours la vérité. Mais quel rapport établir

entre les « rêveries » d'un écolier qui veut se faire bien voir des dames et les mensonges que dicte la plus noble grandeur d'âme ? C'est une étrange entreprise que de vouloir faire rire d'une héroïque dissimulation. Comment, d'autre part, asservir aux règles la liberté d'une comedia, si c'est par l'extérieur qu'on l'imite ? Les récits du *Menteur* étaient pleins de charme parce qu'ils nous disaient l'imagination fertile de Dorante. Les récits de la *Suite* manquent presque toujours d'intérêt parce qu'ils ne nous montrent guère que la préoccupation de ne s'écarter trop ni de la prison de Lyon, ni des vingt-quatre heures. A vouloir rattacher au *Menteur* l'intrigue de Lope, Corneille lui a enlevé un peu et beaucoup de sa vraisemblance ; à la vouloir contraindre aux unités, il lui a ravi une bonne partie de sa vivacité et de son pittoresque.

Comme il aurait mieux fait de ne chercher dans *Amar sin saber a quien* que ses ressorts dramatiques, et d'essayer, sans se souvenir de Jodelet et de Dorante, de donner plus d'humanité et de force à l'amour de Leonarda, à l'honneur de don Juan et de don Luis! Que Mélisse aurait été touchante si à sa délicatesse française elle avait su joindre un peu des ardeurs espagnoles ! Les paroles de Leonarda, après le généreux départ de celui pour lequel elle était passée peu à peu de la curiosité à l'amour, révélaient une passion profonde et sincère (1). S'il avait voulu les

(1) Cf. Journée III scène V : « Tout en pleurs enfin il est parti pour ne pas troubler votre amour. Il est plus juste, m'a-t-il dit, que j'essaie de l'oublier. Ce n'était pas possible en sa présence, et c'est pourquoi il n'est plus là. Il me croit femme, et je le suis, mais je ne suis pas de celles que l'absence change. Je lui garde ma fidélité ferme. Je l'aime, et cet amour, rien ne peut me le faire oublier, ni la distance, ni la mort. »

écouter, celui qui avait fait soupirer Chimène lui aurait peut-être donné une sœur. Et comme son mâle génie aurait su transformer et embellir les nobles commandements de l'honneur espagnol, s'il n'avait pas été préoccupé de ne pas être « trop sérieux ! » Quelle admirable scène que celle où don Juan après son généreux mensonge impose le silence à don Fernando qui veut se déclarer ! Le service qu'il lui demande ensuite n'a rien de commun avec la prière un peu grossière de Dorante. Il est vrai qu'il ne s'adresse pas à un gentilhomme aussi piteux que Cléandre (1). Pour ne pas trop sortir du ton de la comédie, Corneille rabaisse la fierté castillane. Aussi ne retrouve-t-on plus chez lui les sublimes accents qu'inspirait à don Juan ou à don Luis le sentiment de leur devoir ou de leur dignité (2). Son Philiste ne se sert qu'assez péniblement du beau refrain espagnol :

« Rentrez dans la prison d'où vous vouliez sortir. »

Voltaire ne se trompait pas quand il écrivait : « Cette scène est encore manquée ; l'auteur n'a pas fait de Philiste l'usage qu'il en pouvait faire.. Je ne sais si je me trompe, mais en donnant de l'âme à ce caractère, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de Cliton, on ferait de cette pièce un

(1) Cf. Acte I, scène IV.
Cléandre au prévôt :

« Et si pour s'affranchir il ose me charger ?

Et plus loin :

« Il va me reconnaître. Ah ! Dieu, je meurs de peur. »

(2) Cf. surtout les scènes 5 et 18 de la 3me journée. Corneille a supprimé la première ; et la seconde, qu'il met à profit pour son dénouement, devient chez lui bien pâle et décolorée.

chef-d'œuvre ». Il me semble qu'on peut souscrire à ce jugement en lui donnant la forme d'un regret :

Si Corneille n'avait pas voulu écrire une Suite, s'il n'avait pas songé à Jodelet, si, au lieu de s'attacher à l'intrigue de la comedia, il ne lui avait demandé que ses dramatiques secrets sur l'amour et sur l'honneur, s'il avait lu *Amar sin saber a quien* comme il avait lu *Las mocedades del Cid*, il est probable qu'il en aurait tiré un chef-d'œuvre.

Heureusement *la Suite* n'eut pas de succès. Après avoir beaucoup compté sur les « beaux sentiments et les beaux vers » qui s'y trouvaient en plus grand nombre que dans *le Menteur*, Corneille s'aperçut qu'ils paraissaient déplacés à côté des « badinages » de Lyse et de Cliton. Il comprit que les raccords d'une pièce à l'autre jetaient le public dans un fâcheux embarras. Il sentit enfin que Dorante avec ses « mauvaises habitudes » avait perdu « presque toutes ses grâces ». On ne pouvait plus rire de le voir mentir pour sauver un gentilhomme et on ne pouvait pas non plus être ému puisque Jodelet recommençait ses grimaces. Ce n'était pas seulement le cinquième acte qui était « trop sérieux » pour « une pièce si enjouée. » Il y avait une contradiction presque constante entre le ton et le sujet. Corneille s'était trompé, sinon toujours dans les procédés, du moins sur le but véritable de son imitation. L'insuccès le rendit à son véritable génie.

On retrouve dans *Rodogune* quelques-unes des qualités qui avaient fait l'originalité du *Cid* et d'*Horace*. Mais la conception de la tragédie s'y montre moins pure, et elle tend à devenir plus étroite et plus superficielle. Corneille n'a pas perdu la finesse de son sens historique, puisqu'il s'arrache

aux fantaisies romanesques de la comedia pour aller chercher dans Appian Alexandrin la justification de l'effet « dénaturé » qu'il a si dramatiquement mis en lumière. Son cinquième acte est de la plus sublime horreur. Pourtant *Rodogune*, qui satisfaisait si pleinement son imagination, nous le montre sur une route dangereuse. Il ne s'attache plus à nous peindre les nobles efforts de la volonté. Il se préoccupe surtout des épisodes qui rendront sa matière plus extraordinaire encore. S'il garde le goût du vraisemblable, puisqu'il ne veut rien imaginer qui soit « incompatible avec l'histoire », on sent qu'il n'est pas loin de considérer la tragédie comme un mélodrame, puisqu'il est surtout fier de ses « incidents surprenants ». Aussi ses personnages sont-ils moins intéressants que la situation où il les place. Antiochus et Séleucus sont des figures bien pâles, et Rodogune ne révèle guère son amour. Seule Cléopâtre a de l'allure, mais Corneille, pour la peindre, ne s'est pas assez affranchi de la conception espagnole du point d'honneur (1). Un vers la résume :

« Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge! »
(I, 1.)

Il y avait encore quelque noblesse chez Cornélie. Il n'y a chez Cléopâtre qu'une haine froidement exaspérée. Ainsi l'insuccès de la *Suite* a rendu Corneille à son génie tragique et l'a définitivement détourné de la comédie, mais non pas

(1) Peut-être aussi s'est-il souvenu de l'*Innocente infidélité* de Rotrou (1634) qui venait aussi d'Espagne et où nous avons entendu Hermance parler déjà comme Cléopâtre.

de la comedia. *Rodogune* est Espagnole par le sentiment qui anime son principal personnage comme par l'horreur subtile de ses complications.

Théodore vierge et martyre est bien plus profondément espagnole. Elle est construite à la française, mais le sujet qu'elle traite ne pouvait paraître naturel qu'au-delà des Pyrénées. Corneille attribua son échec à la décence de son public. Il ne comprit point que sa tragédie ne pouvait dans son pays que scandaliser les esprits religieux et faire sourire les esprits forts. C'est qu'il était Espagnol sur ce point. Lope et Tirso de Molina ne négligeaient pas le théâtre dans leur retraite pieuse, et l'habit qu'ils portaient ne leur interdisait pas de mêler sur la scène la religion aux plus brûlantes galanteries comme aux plaisanteries les plus grossières. Telle était la familiarité de la dévotion espagnole qu'elle ne se trouvait point choquée par de pareils contrastes. Corneille ne l'était pas davantage quand il lisait une « comedia de santos ». Aussi ne serais-je pas surpris qu'il ait songé à sa tragédie en parcourant *Los dos amantes del Cielo*, et qu'il ne soit remonté jusqu'à saint Ambroise qu'après le docteur en théologie Calderon (1). La belle Daria se trouve placée dans la même situation que Théodore. Elle n'est pas victime de la haine d'une femme. Mais elle est aimée, elle aussi (et cette indication ne se rencontrait point chez saint Ambroise), par le fils du gouverneur Polemio. L'idée de Placide est venue peut-être à Corneille du souvenir de Cri-

(1) Cette hypothèse paraîtra plus vraisemblable si l'on se souvient que déjà dans *Polyeucte* il semble qu'on surprenne un ou deux souvenirs des *Dos amantes del Cielo*.

santo. Peut-être enfin pour faire parler Valens s'est-il rappelé les hésitations de Polemio. Il n'en est pas moins vrai que la véritable matière de *Théodore* est le second livre des *Vierges*. Corneille l'a traitée avec la même candeur que Calderon, mais de la manière la plus profondément différente. Il n'a pas essayé d'adapter une « comedia de santos », il a composé une tragédie chrétienne.

Aussi ne faut-il pas lui demander la saveur pittoresque du cadre espagnol. La contrainte des unités lui interdisait de nous transporter tour à tour dans un palais et dans une forêt, près d'une grotte et dans la maison de Vénus. Il ne disposait pas non plus du temps nécessaire pour nous peindre un personnage curieux comme ce Crisanto qui va demander à Carpoforo l'explication des mystérieuses paroles des Evangiles, ou comme cette Daria qui se fait de l'amour une idée si haute qu'elle ne veut se donner qu'à celui qui sera mort pour elle. Les leçons de théologie, les chants et les harpes se mêlaient chez Calderon avec confusion parfois, mais parfois aussi avec grâce. Le goût de Corneille et le respect des règles le forçaient également à se refuser ces vives couleurs. Quelle clarté en revanche dans sa tragédie, et surtout quelle dramatique concentration ! L'unité de lieu ne lui a point été funeste puisqu'elle lui a suggéré l'idée de couper le récit du péril de son héroïne, et de renouveler ainsi les plus profondes émotions dans l'âme de Placide et des spectateurs. Malgré la duplicité d'action que semble présenter le cinquième acte, *Théodore* est simplement et fortement construite.

Et cependant, elle ne laisse pas d'accuser les deux tendances fâcheuses qui se révélaient dans

Rodogune et dans *Cinna*. La situation où se trouve placée la vierge et martyre ne nous touche point comme le péril d'Horace et de Polyeucte. Elle manque de cette vraisemblance morale sans laquelle il n'est pas d'émotion largement et profondément humaine. Ce n'est plus aux grandes époques de l'histoire que Corneille demande cette « illustre matière », c'est dans les recoins obscurs des annales chrétiennes qu'il cherche non pas l'extraordinaire, mais le bizarre. Encore si son héroïne excitait en notre âme l'admiration que mérite une foi où l'amour s'ennoblit et s'épure! Mais Théodore n'a que de l'orgueil. Elle a l'orgueil de sa race et du sang des rois qui coule dans ses veines. Elle a l'orgueil de son sexe, et sa pudeur est surtout faite de mépris. Elle ne va pas au Christ séduite par cette douceur divine qui coule de ses plaies béantes, par cette ardeur de charité et cet enivrement du sacrifice qui ont conquis toutes les femmes au mystère de la Croix. Si elle choisit « l'époux sans tâche », c'est qu'elle croirait s'abaisser en s'abandonnant à l'amour d'un simple mortel. Ecoutez la parler de Didyme :

« Plus je penche à l'aimer, et plus je le dédaigne ».

Elle n'a même pas cette espèce de révolte physique et de crainte obscure qui est peut-être la meilleure explication de plus d'une virginité. Ses sens la poussent vers le mariage puisqu'elle a peur de céder à leur surprise. Si elle veut se conserver « impollue », c'est pour mieux rester maîtresse d'elle-même (1). Comment nous tou-

(1) Cf (II, 2) :
« Je me fais tant d'effort, lorsque je le méprise,
« Que par mes propres sens je crains d'être surprise.
« J'en crains une révolte, et que, las d'obéir,
« Comme je les trahis, ils ne m'osent trahir ».

cherait-elle ? Elle ne connaît ni l'amour humain ni l'amour divin. Dans *Théodore* comme dans *Cinna*, sous prétexte d'épurer la volonté, Corneille tend à la confondre avec le plus froid orgueil.

On voit maintenant où il en est arrivé depuis *le Cid*. Son génie a d'abord trouvé dans la comedia les ressorts dramatiques qui manquaient à notre théâtre. Grâce à son sens de l'histoire, il a débarrassé l'intrigue des complications romanesques dans lesquelles elle s'égarait. La clarté de son esprit et la contrainte des règles lui ont permis de mettre en œuvre la forme pure, mais jusqu'à lui vide ou terne, de la tragédie. *Horace* satisfaisait à tous les besoins du public, comme à toutes les exigences des critiques. Malheureusement, l'imagination espagnole de Corneille l'emporte de plus en plus sur son goût français. Eprise de situations étonnantes, elle se met à fouiller dans les pages obscures de l'histoire, et, de cette manière détournée, s'efforce de réintroduire le romanesque. Le danger est d'autant plus grand que, dans son rêve de noblesse, elle risque de s'abstraire de l'humanité. Corneille avait donné au point d'honneur espagnol plus de largeur et de justesse. Il en avait fait la volonté raisonnable et consciente de la légitimité de son effort. Mais peu à peu, c'est cet effort, en dehors même du but qu'il poursuit, qui lui apparaît comme la plus haute manifestation de l'héroïsme. A mesure que, pour le rendre plus beau, il lui enlève de ses raisons d'être, il n'est pas très loin de le dépouiller de toute vérité et de le rendre plus étroit encore que l'honneur espagnol qui répondait au moins à des mœurs et à une époque

spéciales. Comme, d'autre part, il néglige l'amour qu'il ne connaît guère, n'est-il point menacé de voir la tragédie se vider lentement de la matière même qu'il y avait versée ? La concentration qu'il ne cesse pas d'imposer à son intrigue n'a de raison d'être que si elle donne plus de force à son étude psychologique. S'il renonce à la peinture des combats de l'âme pour exalter une pure abstraction, ne se retrouvera-t-il point en présence de ce dilemme dont il avait fait sortir notre théâtre : ou bien une tragédie froidement oratoire, ou bien une tragi-comédie dont les multiples incidents répugnent aux unités ?

La *Suite du Menteur* nous a montré qu'il ne savait plus chercher dans la comedia les ressorts qu'il avait maniés avec une si originale vigueur. *Héraclius* va nous le faire voir entraîné par son imagination plus forte que son bon sens. Et désormais, si son génie ne l'abandonnera pas toujours, sa conception de la tragédie ne cessera point de se fausser. L'Espagne l'égarera après l'avoir conduit sur sa route glorieuse.

D'Héraclius à Suréna

Entre l'*En Esta vida* de Calderon (1) et l'*Héraclius* de Corneille il n'y a de commun que deux mouvements et une situation. Mais ces

(1) Le titre complet de la comedia de Calderon est : *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (En cette vie tout est vérité et tout est mensonge).

deux mouvements sont des plus dramatiques, et cette situation est le nœud même de la pièce. Baronius n'indique point la tragique incertitude où le tyran se trouve plongé lorsqu'il n'ose pas frapper l'héritier de l'empereur Maurice pour ne pas risquer d'atteindre son propre fils. Corneille a très fermement résumé la scène :

« Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses. »

Mais l'Astolfo de Calderon ne posait pas un autre problème à résoudre à Focas : « Tu peux les tuer tous les deux ; mais tu sais maintenant que l'un des deux est ton fils ». S'il parle ici avec une vigueur moins saisissante que Léontine, il prend sa revanche lorsqu'il répond au tyran qui menace de le faire périr : « Ainsi mon secret demeurera plus sûr. Rien ne vaut un mort pour garder un secret. » (1) Enfin les deux Phocas prononcent les mêmes paroles devant la généreuse lutte des deux jeunes gens. L'Espagnol s'écrie : « Ah ! bienheureux Mauricio ! Ah ! malheureux Focas ! Aucun ne veut être mon fils pour régner, et tous deux veulent être nés de toi pour mourir ! » La douleur du Français se sert exactement des mêmes mots :

« O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
» Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
» Et je n'en puis trouver pour régner après moi ! »

Tout le reste de l'*En esta vida* n'a plus aucun rapport avec l'*Héraclius*. C'est une fantaisie

(1) Léontine dit avec moins de bonheur :
« Je rirai de ta peine, ou, si tu m'en punis,
Tu perdras avec moi le secret de ton fils. »

étrange où la magie se mêle aux gongorismes, où les situations les plus bizarres se prolongent pour prolonger les hésitations des personnages et l'union intime entre l'erreur et la vérité. Il n'en est pas moins vrai que les passages communs à Calderon et à Corneille ne peuvent s'expliquer que par une imitation directe. Lequel des deux a inspiré l'autre?

M. Viguier (1) a essayé de prouver que c'était Corneille. La grande raison qu'il en donne est qu'on ne trouve pas avant 1664 d'édition de l'*En esta vida*. Mais il est très rare de rencontrer un exemplaire de ces comedias détachées qui se perdaient entre les mains des acteurs (2). Quant aux collections primitives, avant le grand recueil de 1652, c'est à peine si l'on tombe parfois sur quelques tomes dépareillés. J'ai eu entre les mains, à la Bibliothèque Nationale de Madrid, un volume de Calderon qui contient *Argenis y Poliarco* et *El Médico de su honra*. Il porte la date de 1646, mais le privilège du libraire Carlos Sanchez est de mai 1637. L'*En Esta vida* peut parfaitement avoir paru dans un des premiers volumes de cette série. (3) Peut-être même a-t-il franchi la frontière parmi ces manuscrits qu'apportaient avec elles les troupes espagnoles ambulantes. Notre Bibliothèque de l'Arsenal en con-

(1) Tome V de l'édition Régnier.

(2) J'ai pourtant trouvé à la Bibliothèque Nationale de Madrid un exemplaire isolé et non catalogué de l'*En Esta vida*. Il est certainement du dix-septième siècle, mais malheureusement il ne porte ni date, ni indication d'aucune espèce.

(3) On peut aussi faire remarquer à M. Viguier que *Le charme de la voix* de Thomas Corneille, qui est une traduction de *Lo que puede la aprehension* de Moreto a été représenté en 1653 tandis qu'on ne connaît pas d'édition de son modèle antérieure à 1654. Il serait pourtant absurde de soutenir que c'est Moreto qui a traduit Thomas Corneille.

serve encore un ou deux (*Hado y divisa* et *El Segundo Scipion*) qui portent une date bien antérieure à celle de leur première édition.

Calderon a repris l'histoire de l'empereur Héraclius dans son *Exaltation de la Cruz*. Il y fait intervenir un magicien Persan à côté des anges du Seigneur, mais il y respecte les indications des annalistes byzantins. M. Viguier en tire cette conclusion que l'*Exaltacion* a poussé son auteur à introduire la magie dans le sujet de Corneille qui n'en avait que faire. Il me semble plus naturel de supposer que Calderon n'aurait pas commis de si grossières et inutiles erreurs s'il avait d'abord étudié et respecté l'histoire d'Héraclius. C'est une raison de plus pour reculer de beaucoup la date de l'*En esta vida*.

Pour achever d'étayer son hypothèse, M. Viguier imagine que Philippe IV chargea Calderon de lutter avec son rival français en affublant de gongorismes une de ses pensées. L'*En esta vida* serait une de ces « belles copies » qui se firent de l'*Héraclius* « sitôt qu'il a paru. » (1). Mais il n'y a pas trace dans la tragédie française de cette thèse ingénieuse qui donne son titre à la comedia. Quant à ces « belles copies », pourquoi les aller chercher si loin, quand les frères Parfaict les signalaient déjà dans des pièces comme ce *Tyridate* de l'abbé Boyer qui fut représenté dès 1648, quand on retrouve la même imitation dans la *Zénobie* de Montauban (2) et plus encore dans son *Comte de Hollande* (1653) ? Enfin si l'Espagne n'a jamais

(1) Cf. L'*Examen* de l'*Héraclius*.

(2) Dans cette tragédie, qui fut jouée en 1650, Phaarte ne sait pas d'abord si celle qu'il aime n'est pas sa sœur, et Perside ignore si son père est Rhadamiste ou Tiridate.

été mieux connue de la France qu'au dix-septième siècle, la réciproque n'est pas vraie. L'influence de notre langue et de notre goût ne se fera guère sentir au-delà des Pyrénées qu'à la fin du règne de Louis XIV. Il est vrai qu'à partir de ce moment elle ne cessera pas de devenir dominante et même asservissante. Tandis que Corneille savait l'espagnol, Calderon ignorait le français. Dans un de ses « entremeses » (1), pour mettre quelques mots de notre vocabulaire dans la bouche d'un de ses personnages, il se sert d'un jargon qui semble plutôt de l'italien.

La meilleure preuve d'ailleurs qu'il n'est pas allé chercher chez Corneille le nœud de son *En esta vida*, c'est qu'il l'a trouvé dans la *Rueda de la Fortuna* de Mira de Mescua (2). L'impératrice Aureliana, femme de Mauricio, y raconte qu'elle a vu dans un songe un traître tuant ses enfants et son épouse. Prise de peur, elle a fait élever par Heracliano son fils Heraclio, et elle a mis à sa place au palais l'enfant d'une servante Scythe et d'un esclave phénicicien. D'autre part, dans une vision, l'empereur voit Focas lui enfoncer une épée. Pour passer de cette situation à celle de l'*En esta vida* il n'y a qu'un pas à faire. Or Calderon a certainement lu la comedia de son prédécesseur puisqu'il en a repris quelques vers. Son Heraclio se sert auprès de Cintia des mêmes galanteries précieuses que celui de Mira auprès de Miltilena. Il se montre enfin différent de Leonido par cette noblesse moins brutale qui le faisait dis-

(1) La *Francheta*. Cf. M. Menéndes y Pelayo: *Calderon y su teatro*. Madrid 1885.

(2) J'ai lu cette comedia dans le choix que Francisco de Avila fit imprimer en 1616 à Barcelone chez Sebastian de Cormęllas.

tinguer du prince Teodosio dans la *Rueda de la Fortuna*.

Pourquoi donc Corneille a-t-il proclamé sa pièce si heureusement originale ? Il pouvait d'abord ne pas attacher une grande importance au service que lui avait rendu Calderon. Après tout n'avait-il pas déjà indiqué le nœud d'*Héraclius* dans sa *Rodogune* ? Cléopâtre ne s'y trouvait-elle pas un peu dans la situation de Léontine, puisque d'elle seule dépendait le sort des deux frères qui attendaient de sa bouche sinon le secret, du moins l'ordre de leur naissance ? Et puis et surtout, l'*Héraclius* avait tant ajouté et tant retranché à l'*En esta vida* ! En s'appuyant sur l'histoire, Corneille a transformé Astolfo en Léontine. Il a supposé que sa gouvernante s'est gagné la confiance de Phocas en lui livrant son propre fils sous le nom d'Héraclius. Il a compliqué l'imbroglio en faisant passer Martian pour Léonce, et Héraclius pour Martian. Il a créé entiérement Pulchérie, Eudoxe et Exupère. Il a enfin trouvé sa manière à lui de nouer et de dénouer son intrigue. C'est la menace du mariage d'Héraclius avec sa sœur Pulchérie qui force Léontine à ne pas garder son secret pour elle seule, et qui précipite les événements. En vérité Corneille pouvait se croire légitimement le droit de ne se réclamer que de lui. Et c'est pourquoi il n'a pas plus parlé de Calderon qu'il n'a cité Lope pour son *Horace* et qu'il ne nommera Ghirardelli à propos de son *Othon*. Ne prévoyant pas la malveillance de M. Schlegel (1), il ne s'est

(1) Cet aimable Allemand n'a pas craint d'écrire à propos d'*Héraclius* : « Il est certain que le poète français se donne pour avoir conçu la première idée de cette pièce, mais il faut se souvenir que ce n'est que forcé par la nécessité qu'il a reconnu ce qu'il devait à l'auteur espagnol du *Cid*. »

point estimé obligé de relever minutieusement les emprunts qui lui semblaient sans grande importance. (1)

Héraclius n'en est pas moins, comme le disait Fontenelle, une tragédie « à l'Espagnole » (2). Sans doute, Corneille n'y a point oublié ses heureux efforts pour donner à la comedia plus de vraisemblance, plus de concentration et plus d'humanité. Il ne viole pas l'histoire avec l'insouciance romanesque de Calderon qui fait appel aux plus folles inventions pour démontrer sa thèse. Il tire tous ses effets de la dramatique incertitude qu'il a empruntée à *l'En esta vida*. Il ne nous montre pas un Héraclius, enfin reconnu, qui refuse une place à la cour de Phocas, et se sauve à la nage du navire où il devait sombrer pour se mettre à la tête de l'armée du duc de Calabre. Sa tragédie garde sa force d'émouvoir parce qu'elle se resserre toute autour du doute que fait planer Léontine. Enfin, ses deux jeunes gens ne sont pas des sauvages allaités par des louves, comme le fut Focas, et, malgré les peaux de bêtes qui les recouvrent, capables de lutter d'antithèses et de métaphores avec ces héroïnes de roman qui s'appellent Cintia et Libia. Corneille en a fait

(1) Peut-être Corneille a-t-il eu entre les mains la *Rueda de la Fortuna*. L'attitude que Léontine prête à Maurice est assez voisine de celle que lui attribue Mira de Mescua. Surtout, il donne au fils de Léontine le nom de Léonce. C'est aussi celui que portait dans la *Rueda de la Fortuna* un général exilé qui finit par épouser l'infante Teodolinda comme Léonce — Martin épouse Pulcherie. Je n'attribue, bien entendu, à cette hypothèse qu'une très faible valeur.

(2) On y retrouve même ces sortes de refrains qui donnent parfois à la comedia l'allure d'un opéra. Il y en avait déjà dans *la Suite du Menteur*. Il y en a aussi dans *l'En esta vida*. (II 13). On connait la reprise d'Héraclius :

« Perdez Héraclius, et sauvez votre fils » (IV, 3.)

deux amis qui n'engagent entre eux que des combats de grandeur d'âme. Peut-être cependant s'est-il souvenu de Calderon quand il fait dire à Héraclius :

« A ces marques en lui connaissez Martian ;
Il a le cœur plus dur, étant fils d'un tyran. »

L'Heraclio de *l'En esta vida* montrait en effet la fierté d'un sang noble, tandis que Leonido semblait révéler son origine par son orgueil jaloux. Tous deux n'en restaient pas moins également esclaves du point d'honneur. L'un aimait mieux mourir fils légitime d'un empereur que vivre enfant naturel d'une vilaine. Et le second disputait ce titre au premier pour ne pas paraître moins ambitieux.

Corneille leur a donné une générosité plus humaine. Mais il est loin d'avoir cherché l'intérêt de son drame dans une étude psychologique de l'héroïsme. Il s'est au contraire laissé égarer par les subtilités et les étroitesses de l'honneur espagnol. Sa Léontine n'est pas tant une sujette dévouée au fils de l'empereur que la plus odieuse des Furies vengeresses. Si elle a conservé Martian, c'est que, malgré sa noble bravoure, elle veut le contraindre à un parricide. Pulchérie rencontre une fois des accents qui détonnent dans une bouche féminine, mais qui sont de la plus saisissante beauté puisqu'ils font songer au vieil Horace (1). Le reste du temps, il ne lui vient que

(1) Lorsque Focas croit tenir Héraclius en la personne de Martian que ses gardes emmènent, il raille Pulchérie et l'engage à laisser couler ses larmes. Et voici comment elle lui répond :

« Moi pleurer ! moi gémir, tyran ! J'aurais pleuré
Si quelques lâchetés l'avaient déshonoré,
S'il n'eût pas emporté sa gloire tout entière,
S'il m'avait fait rougir par la moindre prière. » (III, 3).

des colères torcenées et sophistiques. A l'époque de Calderon, le point d'honneur tournait à la caricature. On dirait que Corneille veut l'exagérer encore et croit le rendre plus tragique en le faisant plus raisonneur.

Léontine et Pulchérie sortent ainsi de l'humanité. Elles sont d'autant plus froides qu'elles n'ont pas même l'excuse d'être les symboles d'une idée. Il y a dans *l'En esta vida* une thèse que les folies de l'intrigue et les invraisemblances des caractères ont au moins le mérite de mettre en lumière. C'est le germe même de la conception qui fera la grandeur de la « Vida es Sueño » (La vie est un songe). Comme Sigismondo, Heraclio nous montre l'illusion de l'existence où le mensonge se confond avec la vérité. Corneille n'a pas essayé de faire planer sur son drame cette pensée philosophique. De son temps, le symbolisme n'était pas encore à la mode, et le public français goûtait plus la lutte des passions clairement opposées que le mystère d'une scène dont le sens littéral n'est que l'enveloppe grossière d'une plus haute signification. Mais il y a thèse et thèse. Sans renoncer en rien à la clarté et à la force de sa tragédie, Corneille avait su dans son *Horace* ou dans son *Polyeucte* la rendre capable de porter la pensée. C'est ce qu'on ne voit guère qu'il fasse dans son *Héraclius*.

En quoi donc fait-il consister son mérite ? Dans la complication de son intrigue. Il est fier d'avoir imaginé un poëme « si embarrassé. » Il faut plus d'une représentation pour le comprendre ; on ne peut le suivre qu'à la condition de montrer « une merveilleuse attention. » Cette étude, car c'en est une, est d'autant plus difficile que la règle des

vingt-quatre heures force les événements à se presser les uns les autres sans jamais laisser la moindre détente à l'esprit. Voilà la trame où Corneille croit avoir mis le plus « d'effort d'invention. » Il ne comprend plus, comme au temps du *Cid*, que la véritable originalité consiste surtout dans le choix et dans la mise en œuvre. Entraîné par son imagination toujours plus éprise de l'extraordinaire, il donne au mot d'invention son sens le plus vulgaire et pour ainsi dire le plus matériel. Gêné, d'autre part, dans ses mouvements par son désir de respecter les unités et par le goût qu'il garde pour la concentration de l'intrigue, il ne demande plus à la comedia qu'un nœud à compliquer encore, sans réfléchir qu'il lui manque pour le dénouer le temps et l'espace nécessaires. Ne pouvant plus faire de la tragédie une crise, puisqu'il en a faussé les ressorts, et n'osant point en faire un tableau, il en arrive presque à la concevoir comme une espèce de mélodrame logiquement charpenté.

Ainsi s'affaiblit ce sens historique qui l'avait d'abord protégé contre les extravagances de la comedia. Il commençait déjà à se pervertir dans *Rodogune* et dans *Théodore*. Il se fausse davantage dans *Héraclius*. Certes Corneille ne jongle pas avec l'histoire à la manière de Calderon. Mais que d'étranges libertés il prend avec elle! Il avoue lui-même qu'il n'a respecté que l'ordre de la succession des empereurs. Et pourquoi cette « hardie entreprise »? Pour en tirer de plus extraordinaires situations. Les recoins obscurs des vieilles annales ne lui suffisent plus. Il ne prend plus la peine d'y chercher la justification de ses effets les plus étonnants. Il y fait entrer de vive force ses pro-

pres imaginations. Et ainsi, à la place de l'historique, il réintroduit dans la tragédie le romanesque qu'il en avait d'abord chassé. C'est alors que, pour défendre l'évolution de son génie, il transforme profondément ses théories. S'il y aura des contradictions dans ses *Examens* et *ses Discours*, c'est qu'il y réunira des idées critiques fort différentes, celles qui lui vinrent après *le Cid*, et celles qu il invente après *Héraclius*. S'il avait d'abord cherché dans l'histoire une sauvegarde contre les entraînements de son imagination, voici que maintenant il s'en passe pour s'abandonner tout entier aux caprices de sa fantaisie. Sous l'influence de la comedia, il a marché logiquement d'une conception à une autre de la tragédie, et il ne s'aperçoit pas qu'il a faussé son génie en croyant le faire plus grand. N'écrit-il pas dans la préface d'*Héraclius* : « Je ne craindrai point d'avouer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. » Qu'est-ce à dire sinon que l'accidentel prend chez lui la place de l'essentiel ? *Don Sanche d'Aragon* ne fera que confirmer ce retour au romanesque.

Andromède, qui le prépare, achève de déshabituer Corneille de l'historique. Je sais bien que c'est une piéce à spectacle et que le véritable auteur n'en est pas plus le poète que le musicien, puisque c'est le machiniste Torelli. Mais enfin elle porte le titre de tragédie, et son argument s'efforce de prouver qu'elle use sobrement des libertés indispensables. J'imagine volontiers que Corneille, en l'écrivant, a voulu adapter une « fiesta ». Peut-être avait-il lu quelqu'une de ces comedias mythologiques qui commencent à marquer la décadence du drame espagnol, et sacrifient la poésie au plaisir vulgaire des yeux, que se chargent de

satisfaire les Italiens César Fontana, Cosme Loti et Maria Antonozzi. Ne nous avoue-t-il point que s'il a usé de stances, c'est à l'exemple des Espagnols qui changent « aussi souvent de genre de vers que de scènes » ? L'éloge qu'il fait de cette variété du rythme pour exprimer « les déplaisirs, les inquiétudes, les douces rêveries » suffit à nous montrer combien la comedia l'attire, et combien surtout, depuis qu'il ne la regarde plus qu'à la surface, elle l'éloigne toujours plus de la pure conception de la tragédie. Le voilà déjà qui rêve une versification d'opéra. Corneille a parfaitement senti, puisqu'il l'a dit, que sa pièce n'était que pour les yeux. Mais son imagination ne s'était pas vainement complue dans les merveilles et le luxe de la décoration. Elle ne pouvait pas au lendemain d'*Andromède* concevoir *Horace*. Il lui fallait, pour l'éveiller, ce qu'avait de fastueux le premier acte du *Palacio confuso*, ce qu'offrait d'extraordinaire le roman de *Dom Pélage*.

Don Sanche d'Aragon manifeste le triomphe complet du romanesque. Corneille ne se contente plus d'arranger l'histoire, il l'invente de toutes pièces. Les détails si précis qu'il nous donne dans son *Argument* sur le roi d'Aragon et le comte de Fuensalida ne sont que de pures imaginations. Quand il écrivait le *Cid*, il ne voulait retenir que l'évènement essentiel rapporté par Mariana. Loin de le consulter encore, il prête à Ferdinand Ier des aventures qui ne lui sont jamais arrivées. Ainsi abandonné par son sens historique, il risque d'être emporté par le courant romanesque de l'Espagne. Il n'a plus son ordinaire sauvegarde contre les séductions brillantes de la comedia. Ne se laissera-t-il point éblouir par ses plus factices chatoiements ?

L'idée de Don Sanche d'Aragon a dû lui venir à la lecture de *Dom Pélage* ou l'*Entrée des Maures en Espagne*. (1) Pour remplir son roman de merveilleuses aventures, le sieur de Juvenel était allé puiser dans ces choniques et ces légendes chevaleresques qui avaient eu au-delà des Pyrénées une si luxuriante floraison. Corneille ne lui a pas seulement emprunté, comme il le dit (2), la double reconnaissance qui finit son cinquième acte. Il lui doit l'idée même de son héros, de cet enfant royal qui se croit de la plus basse origine, et qui, sans renier son père, cherche dans ses exploits l'éclat que la fortune a refusé à son berceau. Comme Carlos — Don Sanche, Théobalde — Don Pélage aime une princesse dont il se déclare indigne. Sa Godioze n'est pas non plus sans analogie avec Isabelle. Comme la reine de Castille, elle prendrait pour une offense l'aveu d'un soldat inconnu, mais, comme elle aussi, elle déplore en sa faveur les injustices de la destinée. Elle en laisse même deviner davantage puisqu'elle a peur de le voir épris d'Asphalie. Qu'est-ce à dire, sinon que c'est aussi dans le roman du sieur de Juvenel qu'il faut chercher la première ébauche du rôle de d. Elise ?

Comment Corneille fut-il amené à mettre en œuvre dans son intrigue la première journée du *Palacio confuso* (Le palais à l'envers) ? (3) Par

(1) Paris 1645.

(2) C'est une preuve de plus que Corneille ne se croyait point obligé de signaler minutieusement les emprunts dont il avait su tirer un parti original.

(3) Dans l'excellent Appendice qu'il a ajouté à son édition de Dom Sanche (Paris, 1896), M. F. Hémon a indiqué très exactement les difficultés que soulève l'authenticité du *Palacio Confuso*. Je me permettrai seulement d'ajouter que je l'attribuerais plus volontiers que

la ressemblance que le dénouement de Lope présentait avec celui de *Dom Pélage*. L'exposition de la comedia nous apprend que la femme du dernier roi de Sicile, Eduardo, a eu deux jumeaux. Ne voulant avouer qu'un enfant, elle a confié l'autre à un paysan. Son époux, qui se piquait d'astrologie, lit dans les étoiles que son fils serait un tyran barbare et perdrait son royaume. Il le fait donc jeter à la mer dans un coffre, et laisse en mourant son trône à sa nièce Matilda. C'est ici que commence la pièce. La nouvelle reine, qui doit se choisir un époux, s'éprend de l'aventurier Carlos qui s'adjuge sa main. Mais ce glorieux inconnu ne tarde pas à se révéler le plus cruel des tyrans. Matilda profite alors de la singulière ressemblance qu'offre avec lui le laboureur Enrico. Elle en fait un faux roi qui, pendant le sommeil du véritable prince, révoque tous les ordres qu'il avait donnés. On découvre à la fin que ces deux Sosies sont les deux jumeaux du feu roi de Sicile. Le roman de Juvenel ne se terminait point autrement. Théobalde s'y voyait gratifié d'un frère de lait, Cratile, et tous deux épousaient des princesses, l'un Godioze et l'autre Asphalie, tout comme, dans la comedia de Lope, Carlos garde la main de Matilda et Enrico reçoit celle d'Elena.

lui à Lope. Si l'on dépouillait souvent en faveur du Phénix de toutes les Espagnes des auteurs de second ordre, il ne manquait pas aussi d'être victime à son tour. A la fin de *La primera informacion* (22e partie des comedias du Phénix espagnol. Madrid, chez la veuve de Juan Gonzalès 1635), on lit : « Cette pièce est de Lope Felix de Vega Carpio, et non pas du docteur Juan Perez de Montalvan. » — Je ne crois pas non plus comme Schaeffer (Geschichte des spanischen National-Dramas. Leipzig, 1890) que les deux dernières journées du *Palacio Confuso*, qui d'ailleurs ne font que développer l'idée de la première, soient indignes de Lope. Il en a écrit de plus mauvaises. Enfin, j'ai cru remarquer que l'authenticité des comedias était moins

Frappé de cette analogie, Corneille chercha à tirer parti du *Palacio confuso*. Pour pouvoir l'adapter à son intrigue, il commença par renoncer à la thèse qui lui donnait son sens et son unité. La situation du Carlos de Lope ressemble fort à celle de Sigismundo dans la « Vida es sueño » de Calderon. Tous deux naissent avec des instincts de tyrans odieux. Tous deux subissent une épreuve analogue, et tous deux en sortent guéris et purifiés. Calderon a seulement donné à la thèse de Lope une portée plus profondément philosophique. Corneille n'a pas voulu nous montrer un prince qui, châtié dans son orgueil, finit par abandonner lui-même sa passagère royauté. Il ne pouvait donc tirer du *Palacio confuso* que quelques combinaisons brillantes et romanesques. Il lui doit d'abord d'avoir fait passer don Sanche pour le fils d'un pêcheur. Il lui doit surtout la scène qui serait si merveilleusement romantique, si elle n'était si purement castillane, où d. Isabelle anoblit Carlos, que don Manrique veut empêcher de s'asseoir, et lui confie l'anneau d'où dépend le diadème. Mais, pour l'accommoder au roman de *dom Pélage*, Corneille en a complétement transformé la signification. Saus doute, Matilda, comme Isabelle, se sent attirée vers le vaillant inconnu, mais elle laisse

discutable lorsque l'éditeur, comme le fait Pedro Bluson, indiquait le nom de l'acteur qui en avait dirigé la représentation.

Pendant que M. Hémon avait le mérite de découvrir l'exemplaire de l'*Arsenal*, je n'avais aucune espèce de difficulté à me procurer, à la Bibliothèque nationale de Madrid, l'édition de Huesca du *Palacio Confuso* (1624, par Pedro Bluson) et celle de 1667 (Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios desta corte) qui attribue la pièce à Mira de Mescua. Je n'ai pas cru devoir changer l'étude que j'écrivis alors, mais je me dispense de donner les citations et traductions que M. Hémon a publiées le premier.

entendre que si elle consentait à l'épouser, ce serait pour ne pas trouver un maître dans ce roi d'humble origine. Quant au Carlos espagnol, il croit plus fermement que son homonyme français à la noblesse de la vertu, puisqu'il s'attribue le rameau fleuri qui donnera le trône. Il est vrai qu'il ne le garderait pas, s'il ne s'appuyait pas sur le peuple Normand heureux d'avoir enfin pour prince un vilain. Le duc Frederico, son concurrent, ne souffre que dans son orgueil de cette élévation inattendue. Il aimait Porcia, et, s'il a recherché sa cousine Matilda, c'est que son honneur lui interdisait de ne pas prétendre à la royauté. On n'a pas de peine à reconnaître en lui le modèle sur lequel fut tracé don Alvar de Lune.(1)

Qu'ils viennent de *dom Pélage* ou du *Palacio confuso*, les éléments avec lesquels Corneille a composé son intrigue dérivent également de la romanesque Espagne. Et c'est l'Espagne aussi qui inspire ses personnages avec leurs héroïsmes factices et leurs subtiles préciosités. On ne cesse point, dans *don Sanche d'Aragon*, d'entendre parler d'amour et d'honneur. Mais, au lieu de donner à ces deux sentiments l'humanité et la force qui avaient fait l'originalité du *Cid*, Corneille ne les présente guère que dans ce qu'ils ont de plus superficiel et de plus étroit. Comment croire à la passion de d. Isabelle ? Elle ne songe qu'à s'exercer « avec adresse », à garder son empire sur elle-même. Sans doute, la Matilda de Lope éprouvait un entraînement bien rapide vers le glorieux aventurier ; mais son âme trouvait au

(1) M. Hémon a oublié, je crois, de signaler ce rapprochement qui me paraît cependant incontestable.

moins des cris sincères pour traduire son fatal enivrement (1). D. Isabelle se montre trop souvent la plus froide des raisonneuses. Elle savoure ses hésitations comme des mélancolies précieuses qui effleurent son cœur sans le déchirer. Et comme elle y renonce vite au premier bruit de l'arrivée de don Sanche ! Que ce royal époux se présente, elle n'aura « plus d'yeux » pour Carlos. Carlos, à son tour, n'en a pas beaucoup plus pour elle. Il ne sait même pas laquelle il préfère de D. Isabelle ou de D. Elvire. L'obscurité de son origine lui évite au moins l'embarras de résoudre ce problème. Il est seulement heureux de n'aimer que des princesses, et, s'il en voyait une descendre de son trône pour s'abaisser jusqu'à lui, il ne manquerait sans doute pas de la dédaigner (II 2). D. Elvire ne semble pas disposée à s'exposer à son refus. Elle lui fait bien quelques avances voilées et quelques suggestifs reproches, mais son imagination seule lui dicte ces insinuations pleines de réticences. Elle a lu des romans, elle se souvient de ces belles histoires où des rois déguisés gagent des diadèmes et ne découvrent qu'à la fin le sang dont ils sont sortis. Qui sait ce que cache le mystère dont Carlos s'enveloppe ? En attendant qu'il se révèle, d. Elvire, loin de renoncer à d. Alvar, ne manque point de le retenir par de vagues espérances, et, pour parler son langage, de lui en dire beaucoup, sans pourtant rien lui dire. (V 2) D. Alvar, d'ailleurs, aurait mauvaise grâce à lui chercher querelle. N'est-il point résolu à épouser d. Isabelle si son choix l'élève

(1) « Me arrebatan las estrellas el alma... ...Les étoiles (la destinée) m'emportent l'âme.»

jusqu'à elle ? Il n'est pas enfin jusqu'à don Manrique et don Lope qui, tout en aspirant à la main de leur reine, ne se soient d'avance préparé pour leur échec une agréable consolation en se promettant leur sœur l'un à l'autre. Etranges amoureux dont pas un ne va où son amour le pousse ! Comment s'intéresser à leurs plaintes puisqu'elles ne viennent pas de leur âme, puisqu'elles ne mouillent pas leurs yeux ?

Qu'elle est donc la barrière qui les arrête ? Ils le disent tous et toutes, et le répètent à l'envi ; c'est leur honneur, c'est leur gloire. Mais cet honneur n'est pas l'impérieux devoir qui déchirait le cœur de Rodrigue ; c'est le plus factice des préjugés. Mais cette gloire n'est point ce respect humain qui dressait devant Chimène le cadavre de son père ; ce n'est qu'une vanité et une préciosité. Pourquoi d. Isabelle étouffe-t-elle son inclination pour Carlos ? Elle en donne la même raison que l'Infante du *Cid*. Sa naissance lui interdit la liberté du choix. Mais alors pourquoi s'offense-t-elle à la pensée que Carlos pourrait en aimer une autre ? C'est ici que se révèle ce point d'honneur féminin où l'on a parfois voulu voir du marivaudage avant Marivaux, et qui porte trop la couleur de l'Espagne pour n'en pas venir un peu. D. Isabelle refuse le cœur de Carlos et pourtant elle ne peut supporter qu'une rivale le lui prenne. Elle veut faire la fortune de ce séduisant inconnu par un riche mariage ; elle ne consent point « qu'il se donne à quelqu'une » par amour. (1) D. Elvire ne pense pas autrement. Son plus cher désir est de garder son empire à la fois sur Carlos

(1) « Je veux donner son cœur, non que son cœur le donne ». III, 6.

et sur d. Alvar. Toute sa diplomatie ne vise qu'à savourer plus longtemps son pouvoir. D'où viennent ces sentiments subtils qui, si l'on en croit l'*Examen de don Sanche,* ont « autant ou plus de délicatesse qu'aucun » que Corneille ait mis sur le théâtre ? Sont-ils seulement l'écho des conversations des ruelles ou des romans contemporains ? Je crois bien qu'ils dérivent surtout d'*El Perro del Hortelano.* (1)

Cette charmante comedia de Lope présentait plus d'un rapport avec la matière même de *don Sanche*. Sans doute, Diana ne dispose pas, comme Isabelle, d'une couronne, mais elle est comtesse de Belflor et son honneur lui interdit de se laisser aller à son penchant pour son secrétaire Teodoro. D'autre part, elle ne peut se faire à l'idée que Marcella possédera ce cœur dont elle ne veut pas. Enfin, une ruse du « gracioso » Tristan donne à Teodoro une illustre origine. Teodoro, qui ne parle pas de sa noblesse naturelle avec moins de fierté que Carlos, ne veut pas profiter de sa supercherie ; mais Diana, touchée par cette générosité et entraînée par son amour, le force à taire son secret. Tout l'intérêt de la comedia repose sur les hésitations et les jalousies de la comtesse de Belflor. Ses conversations avec son secrétaire, dont elle ne peut accepter l'amour, et qu'elle ne consent point à laisser aimer ailleurs, sont presque toujours d'une délicate préciosité, et c'est surtout en songeant à elles que Corneille a écrit son second et son troisième actes : « Mon honneur, s'écrie Diana, m'est un plus cher tré-

(1) *Le chien du jardinier*, comedia de Lope qui inspirera à Molière une des plus jolies scènes du *Dépit amoureux*.

sor que mon amour... Ah ! pourquoi Teodoro n'est-il pas plus haut placé pour être mon égal, ou pourquoi ne suis-je pas plus bas moi-même, pour être son égale ? » (I, II).

N'est-ce pas un peu le même sentiment qui inspirera à d. Isabelle ce regret et cet aveu : « Que n'êtes-vous don Sanche ? » Lorsque Diana avoue à Anarda son inclination pour un homme obscur, elle ne manque pas d'ajouter : « Je veux ne pas aimer, et je le pourrai » (II, 22). Et elle ordonne aussitôt après à Teodoro de choisir pour elle un de ses nobles prétendants. D. Isabelle, qui suit le même procédé pour « obliger » son amour « à se taire », affirme aussi, avec la même fermeté, que sa gloire est toujours la maîtresse de son âme. Enfin, son attitude à l'égard d'Elvire rappelle étrangement la conduite de la comtesse de Belflor vis-à-vis de Marcela. Diana ne supporte pas que Teodoro élève sa pensée jusqu'à elle, et, si elle lui permet de se marier, elle lui interdit de jeter les yeux sur celle dont elle le croit épris (1). Ce n'est pas là de la préciosité ; c'est le point d'honneur des femmes, tel que l'Espagne l'a fait fleurir.

Et c'est le point d'honneur espagnol aussi qui anime les hommes dans *Don Sanche*. Corneille ne l'élargit point comme dans le *Cid* ou *Horace* pour en faire la plus haute manifestation de l'énergie humaine. Il n'en montre au contraire que les étroitesses, égaré qu'il est par les subtiles exagérations qui ont faussé sa théorie de la volonté. Dans *Don Sanche d'Aragon* l'honneur ne discute

(1) Cf. la scène 27 de la IIIe journée d'*El Perro del hortelano* et les scènes II, 2 et III, 6 de *don Sanche*.

pas plus ses préjugés que ses vengeances (1) ; il n'apparaît guère que comme une foi aveugle. Sans doute Don Lope et Don Manrique ne vont pas comme Federico et le marquis Ricardo (2) jusqu'à payer un spadassin pour se débarrasser d'un obscur rival, mais ils n'admettent pas davantage l'idée de se mesurer avec lui. Don Alvar, qui croit pouvoir accepter un duel avec un anobli, est loin d'échapper à la tyrannie de son honneur. Il ne se demande pas plus que le duc Federico du *Palacio confuso* s'il doit vraiment sacrifier son amour à son ambition. Il est épris de d. Elvire, mais sa « gloire » le force à rechercher la main et le trône de d. Isabelle. L'orgueil est l'âme même de l'honneur espagnol, et, sous l'influence de la comedia, Corneille finit par le confondre avec la volonté. Dès lors tout autre sentiment s'efface, et il ne reste plus qu'un égoïsme froidement surexcité. « O ma pensée, s'écrie Teodoro, (3) sur d'humbles pailles vous élevez des tours de diamant. Si l'échec arrive, je veux m'en prendre à vous.... Mais non.... Vous pouvez dire aussi, quand je m'effraie de la hauteur où l'amour me fit monter, que vous n'êtes montée si haut que parce que je suis si bas..... Allez, votre audace vous coutât-elle mille morts, celui-là ne peut s'appeler perdu qui se perd si glorieusement. » C'est le même combat entre son ambition et le

(1) Aussi ne met-il pas en doute l'impérieuse nécessité du duel !

« On ne s'en dédit point sans quelque ignominie,
Et l'honneur aux grands cœurs est plus cher que la vie. »
(II, 1.)

Don Fernand parlait un tout autre langage au temps du *Cid* et de Richelieu.

(2) *El Perro del Hortelano* (III, 2).

(3) *El Perro del Hortelano* (II, 4).

souvenir de sa naissance qui s'engage dans l'âme de Carlos (II, 3). Il craint, lui aussi, la chute, et malgré tout il veut « s'approcher des couronnes ». L'apostrophe qu'il adresse à sa « honteuse obscurité » pour lui interdire de troubler son honneur détonne en France et serait naturelle en Espagne.

Si *don Sanche* nous fait assister à l'envahissement du romanesque, si les peintures qui l'illustrent ne révèlent guère qu'une imitation un peu étroite et superficielle de la comedia, il serait parfaitement injuste de n'y pas reconnaître malgré tout la survivance du bon sens français et de l'originalité même de Corneille. Sans doute, il reste encore des traces de l'emphase espagnole. On supporte mal Carlos quand il prétend « à l'exemple du Ciel » avoir fait beaucoup de rien ; et lorsque, reprenant le mot du capitaine d'Huarte (1), il se donne son bras pour père, il nous fait songer aux rodomontades de Matamore.

Mais il convient pour lui rendre justice de le comparer au héros du *Palacio confuso*. On lui sait gré alors de ne pas citer Alexandre et Jupiter, Romulus et le Zodiaque. On lui est reconnaissant de ne pas avoir séparé les dauphins batailleurs, et, sous prétexte de nager, soulevé « des bouillonnements de neige dans des champs d'azur ». Corneille n'a emprunté qu'à son propre génie la noble

(1) Dans le chapitre XVI de son *Examen des esprits* (traduit à Paris, en 1605) le docteur Jean Huarte de San Juan étudie les caractères de l'esprit militaire. Il y montre que la noblesse fut d'abord une récompense de la bravoure, et il réfute en passant le préjugé de ceux qui en font une création divine : « Je sais bien, dit un valeureux capitaine à un caballero, que vos pères furent nobles ; mais moi et mon bras droit, que je reconnais pour père, valons mieux que vous et tout votre lignage.» Voiture avait déjà repris l'argumentation du Dr Huarte dans une lettre à son ami Costar. M. Lanson qui l'a éditée dans son choix de lettres du XVIIe siècle (Paris, 1895) a signalé aussi ce rapprochement.

fermeté qu'il lui prête. Alors même qu'il se souvient de Lope, il demeure original. Le beau mouvement d'Isabelle : « Eh bien, seyez-vous donc, marquis de Santillane..... » était à peine indiqué par Matilda qui ne savait pas en tirer parti (1). Sans doute les conversations de Carlos avec ses deux princesses sont d'une préciosité trop subtile; mais, si elles expriment souvent des sentiments qui font songer à Gongora, tout au moins n'en parlent-elles jamais la langue.

Ces sentiments manifestent d'ailleurs une psychologie assez originale. Si Corneille n'évite guère le romanesque espagnol, il ne se laisse point entraîner par ses folies, et, dans le cadre qu'il emprunte, il glisse souvent des peintures qui sont bien à lui. Isabelle est loin de n'avoir appris son amour et sa jalousie qu'à l'école d'*El Palacio confuso* et d'*El Perro del hortelano*. On regrette qu'il lui manque un peu de cette vigoureuse sincérité et de cette grâce touchante que Lope avait su parfois donner à sa Matilda et surtout à sa Diana (2). Mais comment ne pas être charmé par l'esprit qu'elle montre dans ses vengeances et dans ses réserves, comme aussi dans ses aveux? Sa réponse à Carlos devenu don Sanche la définit toute entière :

« Je vous avais fait tort en vous faisant marquis. »

(1) Elle se contente de dire après une boutade du gracioso qui émousse d'avance ce trait : « Vous êtes marquis de Terranova. »

(2) Cf. *El Perro del hortelano*. III, 19. Diana : « Teodoro, tu pars, et je t'aime. — Teodoro : Tes cruautés me chassent. — D. : Tu sais bien pourquoi ; que puis-je faire ? — T. : Tu pleures ? — D. : Non ; je ne sais ce qui m'est tombé sur les yeux. — T. : C'est peut-être l'amour ? — D. : Sans doute, mais il est tombé depuis bien longtemps, et maintenant il veut sortir..... — D. : Quel triste jour ! — T. : Je m'en vais, ô ma dame, mais mon âme demeure. — D. : Tu pleures ? — T. : Non ; il m'est tombé, comme à toi, je ne sais quoi sur les yeux. — D. : Ce sont sans doute mes ennuis. »

Traduire sa joie par une malice, et dissimuler son émotion sous un sourire, c'est un art bien français qu'Isabelle n'a pas emprunté.

Si elle ne se laisse jamais dominer par la passion, si aucun cri ne lui échappe qui trahirait en elle un trouble tragique, c'est que Corneille est avant tout préoccupé de ramener à l'unité de ton les disparates de la comedia. Aussi supprime-t-il le « gracioso » qui jouait un si grand rôle dans *El Palacio confuso* comme dans *El Perro del Hortelano*. Varlovento n'est plus là pour inventer à son maître une plaisante généalogie qui le rattache au Minotaure par Ponce Pilate et Tamerlan. Tristan ne vient plus jeter au milieu des élans lyriques de Teodoro la note discordante de ses bouffonneries. *Don Sanche* ne nous présente jamais ces contrastes choquants. Mais, si la pièce n'est ni tragique ni comique, comment donc faut-il l'appeler ? Corneille s'est beaucoup préoccupé de ce titre précisément parce qu'il avait le goût de la clarté. Dans sa lettre à M. de Zuylichem, il semble faire par avance la théorie du drame bourgeois. Mais s'il suppose que « des malheurs arrivés aux personnes de notre condition » pourraient exciter la pitié et surtout la crainte plus fortement que de royales infortunes, ce n'est là chez lui qu'une hypothèse pour justifier la nouveauté de sa pièce. Son imagination était trop pleine de visions extraordinaires pour se contenter de personnages médiocres. Si elle se divertit de la tragédie, il faut que ce soit avec des rois ou des grands d'Espagne. Le poëme où elle les fait intervenir, sans leur faire courir aucun risque, n'est sans exemple que chez les anciens. Corneille propose de l'appeler : comédie héroïque. Il aurait

pu dire simplement : « Voici une comedia de cape et d'épée que j'ai adaptée au goût français. »

On devine maintenant quelle est la véritable postérité de *don Sanche*. Il ne faut pas la chercher dans *le Père de famille*, bien que Diderot ait mis à profit la lettre à M. de Zuylichem. On la trouve davantage dans le drame romantique. L'apostrophe de Charles-Quint à doña Sol (1), les protestations de Ruy-Blas contre sa destinée (2) viennent directement de cette source. Mais Corneille n'a jamais admis le grotesque à côté du sublime, et Victor Hugo proclame que la réalité et le drame sont faits de leur combinaison. Victor Hugo ne cherche que des effets de contraste. Corneille se préoccupe avant tout de fondre les couleurs opposées.

Le charme de son poëme ne s'est pas évanoui depuis les beaux jours du romantisme. Le succès

(1) Cf. *Don Sanche* I, 3 :

« Eh bien seyez-vous donc, marquis de Santillane,
Comte de Peñafiel, gouverneur de Burgos.

et *Hernani*, IV, 4 :

« Allons, relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albatera, marquise de Monroy. »

(2) Cf. *Don Sanche*, V, 5 :

« Je suis fils d'un pêcheur, mais non pas d'un infâme.
La bassesse du sang ne va pas jusqu'à l'âme. »

et Ruy-Blas :

« J'ai l'habit d'un laquais, et vous en avez l'âme. »

Comme Carlos, Ruy-Blas n'a jamais songé à aimer que des princesses. Il passait tout un jour :

« A regarder entrer et sortir des duchesses. » I, 3

Cf. dans les *Burgraves* la parole de Job qui se donne pour mère son épée et se proclame « fils légitime de ses exploits » (II, 4) et tout le rôle d'Otbert qui n'est, avant qu'on découvre son illustre origine, qu'un « pauvre capitaine,

Homme de ferme épée et de race incertaine. » (I, 5)

du *Cyrano de Bergerac* de M. Rostand suffirait à prouver qu'il reste toujours dans l'âme humaine un goût profond pour l'héroïque et le romanesque. Une reprise de *Don Sanche* ne manquerait pas de soulever des applaudissements. Sans doute on ne comprendrait plus le préjugé nobiliaire sur lequel la pièce repose, mais on savourerait ces vers si modernes où la plus sonore fermeté se mêle à la délicatesse la plus raffinée :

Ce torrent grossissait, rencontrant cette digue... (II, 1)
Un cœur n'est à personne alors qu'il est à deux...
Il ne peut mériter d'aucun œil qui le charme
En servant, un regard ; en mourant, une larme. (II, 4)

Quand la comedia égare Corneille, elle lui rend encore le service de le rapprocher de nous. Nous ne sommes pas si loin que nous croyons l'être, non pas des mœurs, mais des goûts et des rêves qu'avaient dépeints Lope et Calderon.

L'épitre de *Don Sanche* note justement que Carlos « nous imprime plus d'admiration de son grand courage, que de compassion de son infortune ». C'est dans la peinture du même sentiment que *Nicomède* cherche tout son intérêt dramatique. Mais si Corneille y transforme étrangement, et parfois même y viole l'histoire, il en retrouve assez le sens pour ne pas demeurer dans le plus pur romanesque. La politique des Romains donne à son cadre une largeur et une couleur forte et vraie qui manquaient à *Don Sanche*. Son héros n'en porte pas moins le panache espagnol. Il se fait dès le début une attitude d'orgueil ironique, et il ne la quitte plus jusqu'à la fin. Ce n'est ni un prince d'Orient, ni un personnage de la Fronde. C'est bien plutôt un caballero qui veut

rester fidèle jusqu'au bout aux commandements de son honneur. Comment expliquer d'une autre manière ses bravades inutiles et ses fanfaronnades insolentes ? Voilà peut-être d'où vient que la pièce est « d'une constitution extraordinaire ». (1) Dans une intrigue où la politique impérieuse des Romains se mêle aux manœuvres lâches et perfides d'une petite cour orientale, un prince finit par triompher à coups de mépris insultants. Cela nous émeut, comme toutes les scènes où la fierté railleuse arrête la force brutale, mais cela n'est guère vraisemblable, et cela n'est pas historique. Il y avait chez Rodrigue, à côté du *Cid* légendaire, un homme profondément atteint dans son amour. Nicomède n'aime dans Laodice que la doublure de son âme orgueilleuse. Il peut tendre la main à Carlos ; ils sont tous deux des héros de comedia.

Pertharite marque le dernier terme de cette évolution où Corneille retombe successivement dans toutes les ornières d'où il avait d'abord dégagé la tragédie. L'histoire lui avait permis de renoncer au romanesque. Et voici qu'il n'y cherche que les plus bizarres situations qu'il complique encore et fausse à plaisir. Il n'y a rien de plus invraisemblable que ces étranges aventures où un usurpateur et un roi détrôné luttent de générosité et de délicatesse. Les sentiments qui animent la pièce restent bien factices et bien froids. Corneille avait d'abord tiré de la comedia les deux grands et éternels ressorts du drame. Peu à peu, il élimine l'amour, puisqu'il lui enlève toute force et jusqu'au droit même de pleurer, puisque tous

(1) Ce sont les expressions de Corneille lui-même.

ses héros n'obéissent qu'à leur raison ou plutôt à leur farouche et détestable orgueil. Ce sont des mannequins uniquement préoccupés de la beauté de leur geste et de la grandeur de leur effort. Rodelinde consentira, dit-elle, à épouser Grimoald, non pas s'il fait régner, mais s'il fait périr son fils Elle sera bien sûre ainsi de le haïr parfaitement et d'avoir jeté sur lui l'infamie. L'honneur espagnol avait aussi d'odieux commandements ; du moins répondait-il à une réalité, étroite sans doute, mais incontestable. Il traduisait les idées d'une cour et d'une époque spéciales. Corneille ne lui avait pas rendu un faible service quand il en avait fait la volonté consciente de la grandeur et de la noblesse du but poursuivi. Et maintenant, égaré par les exemples de la comedia et par le développement logique de son imagination, il lui enlève toute raison d'être et toute humanité. De qui donc pouvait-il être entendu ? L'échec complet de *Pertharite* suffit à démontrer que personne ne pouvait le comprendre. Le succès d'*Andromaque* prouvera avec éclat qu'une mère au pouvoir d'un tyran qui l'aime ne peut nous arracher des pleurs qu'en nous montrant son âme partagée entre son affection pour son fils et sa fidélité au souvenir de son époux.

Comment la peinture de sentiments humains s'est-elle réintroduite dans la tragédie ? Comment public et critiques ont-ils réagi contre les exagérations du système de Corneille ? Et comment la comedia a-t-elle vu sombrer son influence dans un genre pour lequel elle avait d'abord fourni la plus précieuse matière ? C'est ce que nous montrera l'imitation qu'on en a faite en dehors de notre grand tragique. Corneille, lui, ne s'est pas

rendu compte de la déviation de son génie. Il s'est au contraire confirmé dans ses erreurs à l'aide de ses théories. Les idées que mettent en lumière ses trois *Discours* n'en sont que de sophistiques justifications. Pourquoi nous parle-t-il de « l'utilité et des parties du poëme dramatique » ? Pour nous démontrer que « les grands sujets doivent toujours aller au-delà du vraisemblable ». S'il recommande d'abord de s'appuyer sur l'histoire, il finit, en parlant de la tragédie, par reconnaître au poète la liberté de l'arranger à sa guise. C'est le romanesque même qu'il réintroduit sous le nom de « nécessaire ». Il parle encore des « puissantes agitations » où interviennent les « emportements de la passion », mais il affirme que l'amour manque trop de virilité et de noblesse pour convenir à la tragédie. Il s'attache donc uniquement à la peinture de cette grandeur d'âme d'un caractère « brillant et élevé » qui peut accompagner même des crimes et faire admirer dans ses détestables actions « la source dont elles partent » (1). Définirait-on autrement le point d'honneur espagnol avec ses cruautés farouches et ses odieuses fiertés ? Corneille ne garde plus de la comedia que sa conception étroite de l'héroïsme, et, comme il ne vit pas dans le milieu où elle a fleuri, il lui enlève même, sous prétexte de l'élever encore, le peu de vérité qu'elle contenait.

Lorsqu'il revient au théâtre, sept ans plus tard, il y rencontre un nouveau public qui ne goûte guère que la tendresse et la galanterie. Impuissant à le satisfaire, il s'y essaie parfois, et n'y réussit point. Peut-être en aurait-il trouvé les

(1) Discours de l'*utilité et des parties du poëme dramatique.*

moyens dans l'imitation de la comedia. Mais toujours plus esclave des erreurs de son génie et des sophismes de son imagination, il ne cesse point de développer à outrance les exagérations de son système dramatique. Ni Lope ni Calderon ne lui semblent assez fortement romanesques. Les combinaisons qu'ils enchevêtrent ne mettent en lumière que des sentiments où il ne trouve plus que de la fadeur. Il lui faut du plus bizarre encore ! Et le voilà qui se met en quête de situations étonnantes où il ne s'agisse de rien moins que d'un trône. Son sens historique se réveille parfois et lui inspire des vers admirables dans *Sertorius* et dans *Sophonisbe*. Mais que de froideur souvent dans ces discussions politiques! Et que d'invraisemblances dans ces intrigues qui vont chercher chez les Parthes ou chez les Huns d'horribles assassinats ou de ridicules hémorrhagies. L'histoire ainsi maniée n'est pas moins artificielle que la mythologie de la *Toison d'or* que Corneille appelle encore tragédie et que Chapuzeau traite plus justement d'opéra. C'est le nom aussi qu'il faudrait donner à *Agésilas* si l'on n'en regardait que la libre versification. Dans sa poursuite de l'extraordinaire, Corneille en arrive à égarer la tragédie dans sa forme comme dans sa matière.

Il n'en fausse pas moins les ressorts. Il achève de dépouiller l'amour de toute force et de toute vérité. Si l'on excepte la jolie scène de *Psyché*, il est impossible de rencontrer dans ses dernières pièces une page où se révèle une tendresse sincère. Dircé n'oublie jamais son froid orgueil de fille de roi. Aristie n'obéit pas à un autre sentiment quand, toute pleine encore du souvenir de Pompée, elle se déclare prête à épouser Sertorius.

Sophonisbe a repoussé d'abord Massinisse, mais elle exige qu'il l'aime en secret, et attend pour se donner à lui la défaite de Syphax qu'elle a contraint elle-même à poursuivre la guerre. Plautine n'entend pas mieux l'amour. Elle le « dompte » ou le « bannit » à son gré. Aglatide épousera n'importe qui, pourvu qu'il soit roi. Honorie prétend aimer Valamir, mais elle ne peut supporter qu'Attila lui préfère Ildione. Pulchérie est encore plus habile à jongler avec son cœur. Devenue impératrice et libre de choisir Léon, elle donne sa main au vieux Martian dont les titres sont plus sérieux. Domitie n'hésite pas à demander à Domitien, qu'elle aime, de l'aider à conquérir Tite, et quand l'empereur lui reproche de ne le rechercher que par ambition, elle lui répond aussitôt :

« A l'amour vraiment noble il suffit du dehors ;
Il veut bien du dedans ignorer les ressorts » (V, 2).

Etrange conception qui sacrifie l'amour à l'amour propre, et rabaisse la passion pour exalter le plus faux orgueil ! Corneille ne cesse pas d'exagérer le contre-sens dont il commençait déjà à être victime dans *Pompée*. De peur d'affadir ses héroïnes, il n'en fait plus que beaux monstres, et toute la galanterie que réclame son public et que Quinault met à la mede, il ne la prête qu'à ses héros. Thésée ne se refuse aucune pointe, et Othon prétend ne combattre que pour obtenir sa princesse. Agésilas et Spitridate sont pas moins doucereux, et Tite n'a rien à leur envier.

La « gloire » que celles qu'ils aiment opposent à leur désir n'est que la plus froide caricature du point d'honneur. C'est le culte de la grandeur la plus matérielle, de l'égoïsme le plus mesquin.

Ildione déteste Attila, puisqu'elle veut l'assassiner ensuite, mais d'abord elle met tout en œuvre pour se faire épouser par lui. Bérénice est satisfaite quand Rome a consenti son mariage avec Tite. Elle se retire alors sur ces mots :

Nous pourrions vivre heureux, mais avec moins de
[gloire. (V 5)

Irène n'aime plus Aspar dont elle a pénétré les désirs intéressés. Et pourtant elle veut pouvoir le refuser :

Après deux ans d'amour, il y va de ma gloire.
(*Pulchérie*, IV, 2)

Il n'y a là qu'une assez misérable fierté. La Célidée de la *Galerie du Palais* ne se vantait pas autrement de faire sentir ses chaînes à Lysandre. L'honneur des derniers héros de Corneille n'est pas plus noble quand ils se piquent d'en avoir. Attila goûte fort les charmes d'Ildione, mais il ne consent point à l'épouser, de peur qu'elle ne le domine et ne « conduise par ses mains le tonnerre ». C'est la raison même que se donnait l'Alidor de la *Place Royale* pour refuser Angélique.

Corneille retombe ainsi, à la fin de sa carrière, dans les erreurs de ses débuts. Pour être tirées des recoins obscurs d'une histoire d'ailleurs librement arrangée, l'intrigue de *Sertorius* ou d'*Agésilas* n'est ni moins romanesque, ni plus vraisemblable que celle de *la Veuve* ou de *Clitandre*. Et les sentiments qui les animent ne sont pas d'une espèce bien différente. L'amour n'y apparaît guère que comme une assez fade galanterie, et l'orgueil, dont il se fait le très-humble sujet,

loin de devenir un véritable héroïsme, reste presque toujours une assez sotte vanité.

Comment Corneille s'était-il élevé au-dessus de ces peintures de tragi-comédie pastorale ? Ce n'est pas diminuer son génie que de reconnaître à la comedia le mérite de l'avoir mis en éveil. Guillen et Alarcon, Lope de Vega et Calderon lui ont communiqué un peu de leur vive variété et de leur ardeur tragique. A son tour, il leur a donné plus de fermeté, il les a revêtus de clarté et d'humanité. Comment ensuite son génie s'est-il faussé à leur exemple ? C'est qu'après s'être mis au-dessus de la comedia, il s'est laissé séduire par son éclat factice, c'est que peu à peu il a oublié la forme d'imitation que lui avait suggérée son bon sens, et que, croyant rester dans l'histoire, il est rentré dans le roman ; c'est qu'épris du caractère grandiose du point d'honneur il lui a sacrifié l'amour, qu'il entendait mal, et les raisons même qui en justifiaient les extraordinaires efforts ; c'est que ce Normand a voulu subtiliser l'Espagne. On peut regretter qu'en vieillissant il ne soit plus sorti de son cerveau pour aller chercher de nouvelles inspirations dans la patrie de Chimène et de Rodrigue. Qui sait s'il n'en aurait pas rapporté quelque charmante comédie héroïque ou quelque merveilleux mélodrame ? Il y aurait peut-être puisé de quoi réagir encore contre les excès même où la comedia n'avait pas peu contribué à l'entrainer. Livré au développement logique de son imagination, il a fini par perdre ce sens de l'humanité qui l'avait d'abord soutenu et guidé. Les exagérations des sensibilités espagnoles lui auraient été moins funestes que les raisonnements abstraits sur la passion et ses faiblesses.

L'œuvre qu'il a accomplie n'en reste pas moins extraordinaire. Il a donné la vie à la forme pure de la tragédie française, et il l'a constituée dans sa noble et forte concentration. De la confusion brillante de la comedia où n'éclataient que les plus intransportables contrastes, il a su extraire les deux grands ressorts du drame. S'il a laissé à Racine la gloire de peindre l'amour dans toute sa largeur et sa variété, il a épuré l'honneur, et, au lieu d'en représenter les cruautés sauvages, il a montré la beauté d'une énergie consciente de la noblesse de son effort. Egaré à la fin par son ardente préoccupation d'héroïsme, il demeure, dans ses chefs d'œuvre, et à tout jamais, le véritable poète de la volonté humaine. Ses imitations sont la meilleure marque de son originalité. Ce n'est que grâce à lui que le drame espagnol est devenu intelligible dans le reste de l'Europe. Ce n'est qu'après son *Cid* qu'on se rue en France sur la comedia, et si, à l'exception peut-être de Rotrou, on ne retrouvera plus son secret, si l'on ne saura plus prendre à Calderon que la monotone complication de ses intrigues, à Rojas que les fantaisies grossières de son burlesque, c'est que les autres ne chercheront qu'à piller dans les trésors d'autrui, et qu'il les fondait, lui, dans l'ardente fournaise de son génie, c'est que les autres n'ajouteront presque rien à ce qu'ils verront, et que lui seul transformait tout parce qu'il regardait avec les yeux de Pierre Corneille.

CHAPITRE IV

LA DIFFUSION DE LA COMEDIA

La diffusion de la comedia

Le succès du *Cid* précipita la diffusion de la comedia. Il ouvrait d'ailleurs la période de notre histoire littéraire où l'influence espagnole est devenue prépondérante. Elle n'avait été jusqu'alors qu'assez superficielle et toujours contrariée par l'imitation de l'Italie, et par les défiances de l'esprit national. L'Espagne ne pénètre guère dans notre seizième siècle que par ses Amadis et ses pastorales, et par les livres de ses moralistes (1). L'Espagnol se fait admirer et redouter ; il n'est point encore aimé et copié. Son rôle dans la Ligue le rend odieux. On commence alors à faire sa caricature. C'est l'époque des emblèmes et des rodomontades qui raillent la longueur de son épée

(1) Si on laisse de côté la *Célestine*, voici les seuls livres espagnols qui me paraissent avoir joué un rôle véritable en France au seizième siècle :

1°) Les *Amadis*, plusieurs fois traduits par Herberay des Essars et divers autres, de 1540 à 1560. Pour ne citer qu'un exemple de la durée de leur influence, La Calprenède nous déclare qu'avant d'écrire sa *Mort de Mithridate* (1637), il ne « savait point de Français que ce qu'il en avait lu en Périgord dans les Amadis de Gaule ».

2°) La *Diana* de Montemayor, traduite en 1579 et en 1582, et dont l'influence est si profonde sur la poésie de Desportes (Cf. M Lanson : Etude sur Desportes, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896).

3°) Les *Épîtres dorées* de Guevara (traduites en 1540, 1555 et 1573) et son *Horloge des Princes* (1531, 1555, etc.) Montaigne nous dit que son père en faisait sa lecture ordinaire.

Enfin l'*Examen des Esprits* de Huarte, traduit en 1575 par Chappuis, semble avoir eu aussi un succès considérable.

et les étages de sa fraise. Il en est resté un plaisant fantoche, le Capitan, dont le succès n'est pas épuisé après l'*Illusion comique*.

L'Espagne devient à la mode avec l'arrivée d'Anne d'Autriche et le départ d'Elisabeth de Bourbon ; mais son action ne se fait sentir encore que dans les usages de la noblesse et dans les conversations des premières précieuses. Le cavalier qui veut être du bon ton ne va pas sans un chapeau « en pot à beurre, » ni sans un collet en peau de daim d'où s'exhale un parfum d'ambre. Il ne sortira pas de chez lui avant d'avoir fait donner à sa barbe et à ses moustaches la plus pure pointe espagnole. C'est sous cet aspect seulement qu'il pourra se piquer d'être « galan ». Et si sa « dame » veut être gentille, elle ne se coiffera pas sans « apretador » et ne manquera pas de s'asseoir à l'Eglise sur un carreau de « broderie d'Espagne » (1). Les grands coussins et les « braseros » d'argent ciselé sont alors indispensables à tout ameublement qui se respecte. Les couleurs des habits s'appellent « castillane réjouie » et « espagnol mourant. » Les ruelles où elles brillent rappellent les alcôves en honneur de l'autre côté des Pyrénées. Gongora, dont l'influence sera beaucoup plus sensible sur les burlesques que sur les précieux, commence pourtant à inspirer quelques-unes des romances qu'on y débite et des lettres qu'on y envoie. Voiture, qui

(1) Sur la diffusion des modes espagnoles sous Louis XIII, Cf. Ph Chasles : *Etudes sur l'Espagne*, Paris, 1847.

Ed. Fournier : L'Espagne et ses comédiens en France au XVIIe siècle. Paris, 1864.

A. Morel-Fatio : Etudes sur l'Espagne. 1re série, Paris, 1888.

G. Lanson : *Etude sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole* au XVIIe siècle.

Revue d'Histoire littéraire de la France (15 janvier 1896).

porte le surnom significatif d' « El Rey chiquito » (le petit roi), écrit de Grenade à Mlle Paulet qu'il y trouve le soleil aussi dangereux que ses yeux. « Vous devez me permettre d'être galant, ajoute-t-il, à cette heure que je me trouve à la source de la galanterie et au lieu d'où elle s'est répandue par le monde. » C'est du même endroit que viennent les jeux de cartes, la prime, l'hombre et la quinola. On ne danse plus que passe-caille et séguidilles. Anne d'Autriche force Richelieu à apprendre la sarabande (1). L'emphase castillane s'empare des plus ordinaires formules. Pour saluer les gens, on leur baise les pieds. Il n'est pas enfin jusqu'au chocolat dont la vogue ne semble attester l'envahissement de l'Espagne.

Il faut pourtant se défier de cette impression. Le goût de l'Espagne n'est encore qu'une manie puérile. Nos gentilshommes ont beau se donner des airs galants et des attitudes de « fondus d'amour »; ils paraissent peut-être les cousins, mais ils ne sont pas les frères des « caballeros embebecidos » ; ils n'en ont que le costume et l'odeur. Sans doute, de pauvres diables de réfugiés, comme Juan de Luna et Ambrosio de Salazar, écrivent pour eux des grammaires et des vocabulaires. César Oudin leur donne avec son *Thrèsor* (1610) et ses « *Refranes o proverbios* » les moyens de se mettre sérieusement à l'étude de la langue castillane. Mais tout ce qu'ils en retiennent, ce sont

(1) C'est là une mode qui durera. Dans le spectacle représenté à l'Arsenal, le 28 novembre 1634, pour les noces du duc de la Valette, du sieur de Puylaurens, et du comte de Guiches, entre la comédie et la farce on intercala une « gentille sarabande à l'espagnole ». Ce sont aussi des danses espagnoles qui en 1666 rempliront la troisième scène de la *Comédie des poètes* dans la sixième entrée du *Ballet des Muses*. Le roi lui-même prendra part à cette « mascarade. »

quelques mots sonores dont ils émaillent leurs conversations. N'en croyez pas Cervantès lorsqu'il écrit, en 1617, qu'en France tout le monde apprend l'espagnol. Tallemant nous raconte l'histoire d'un Morisque, du nom de Lopez, qui vint à Paris après 1610 et dont les papiers furent examinés par un maître des requêtes qui n'en comprit pas le premier mot. Il suffit à M. le marquis de Rambouillet d'entendre l'espagnol pour être désigné comme négociateur avec lui. (1)

On peut attacher une plus grande importance aux traductions de César Oudin et de d'Audiguier. Mais ici encore il faut faire une restriction. Si les romans de chevalerie et les pastorales virent alors grandir leur vogue, et si les nouvelles tragi-comiques et morales furent accueillies avec le plus vif succès, les œuvres picaresques ne soulevèrent d'abord qu'un intérêt de curiosité. Qu'importe que la *Vie de l'écuyer Marcos de Obregon* ait été apportée de Madrid à d'Audiguier « au sortir de la presse » (1618)? Pas plus que le *Guzman d'Alfarache*, de Mateo Aleman (2), cette traduction ne jouera alors son véritable rôle. Le *Francion* même de Sorel n'exercera pas d'abord sa grande influence. Il faut attendre l'époque de Scarron et la réaction que le burlesque provoquera contre l'héroïque et le romanesque, qui ne sont d'ailleurs, comme lui, que des formes de la préciosité, pour voir l'Espagne picaresque faire goûter en France tous ses fruits. Est-il nécessaire enfin de rappeler que jusque vers 1625 la comedia ne pénètre pas chez nous ?

(1) Cf. Tallemamt III, 26. Cité par M. Lanson.
(2) Traduit par Chapuis en 1600 et par Chapelain en 1615.

Pourquoi les rapports intellectuels entre les deux nations que séparent les Pyrénées demeurent-ils si longtemps si rares et si superficiels ? C'est que la guerre rend les relations difficiles, c'est que d'un côté on traite les livres français de pestiférés, et que, de l'autre, on a trop de malédictions pour cette

« Mère de l'orgueil,
Qui, préparant notre cercueil
Et de la corde et de la roue,
Arrivait avec ses vaisseaux
Qui portaient peints dessus la proue
Des potences et des bourreaux. » (1)

Le curieux livre du Docteur Garcia, que Lamothe le Vayer pillera sans scrupule, l'*Opposition et la conjonction des deux grands luminaires du monde* (2), fait bien sentir, à propos du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, les profondes différences physiques et morales qui séparent les deux peuples que cette union doit réconcilier. Les différences intellectuelles ne sont pas moins grandes et achèvent de justifier la plaisante exagération de Garcia : « On est fondé à se demander si les Espagnols sortent du ventre de leur mère de la même façon que les Français. »

Est-ce à dire pourtant que jusque vers 1630 l'Espagne n'ait sur notre littérature qu'une influence négligeable ? Non certes ; mais elle n'agit que par le seul côté de son génie qui nous soit intelligible. Elle nous communique un peu

(1) *Th. Viaud* cité par Phil. Chasles.
(2) Paris 1617 ; cité par M. Morel-Fatio et publié à Madrid à la *Libreria de los Bibliofilos* dans la collection des « Libros de antaño. »

de son âme romanesque. Les contrastes troublants dans lesquels elle se complaisait, et qui trouvaient tous à s'exprimer dans la comedia, ne pouvaient encore être goûtés en France. La troupe espagnole qui vint jouer dans l'automne de 1613 au jeu de paume du faubourg Saint-Germain ne parait merveilleuse à Malherbe que par «ses sottises et ses impertinences » et ne lui procure qu'un excellent ennui. (1) Elle n'obtint pas plus de succès en 1618 (2). Il est vrai qu'on ne l'entendait point et qu'on n'allait l'écouter que par mode. Tallemant (3) nous parle d'une dame qui demandait à être avertie des endroits où il faudrait rire, et il nous cite Mme de Neufvic (4) comme une des rares privilégiées qui pouvaient comprendre. Si notre théâtre avant 1630 subit l'influence espagnole, nous savons maintenant où il faut la chercher, dans le roman, dans la pastorale et dans la nouvelle qui préparent l'avénement de la comedia. Il n'en est plus ainsi à partir du *Cid* et jusqu'à peu près 1660 ou 1670. L'Espagne ne se retrouve plus seulement alors dans nos costumes et nos modes, mais dans notre façon de penser et parfois même de sentir. Elle pénètre véritablement dans notre vie intellectuelle, et elle donne à notre horizon une couleur qu'elle seule peut expliquer. Avant de soulever contre elle la plus forte réaction, elle se venge de sa défaite en nous faisant tributaires de son génie.

(1) Cf. Malherbe (2e édition Lalanne t. III). Cité par M. Ed. Fournier.
(2) Cf. Bassompierre (Mémoires à la date de 1618).
(3) Tallemant. Edit. P. Paris t. VII.
(4) Tallemant, t. I.

On la rencontre alors partout, dans la politique et dans les mœurs, à la cour et dans les salons, dans les romans et dans les livres de morale et d'éducation. Elle est le grand objectif de nos ministres et de nos diplomates. Qu'il s'agisse de traités ou de questions d'étiquette, de la Franche-Comté ou de la Catalogne, de mariages ou de renonciations, Mazarin et Louis XIV ont toujours les yeux fixés sur l'autre côté des Pyrénées. (1) L'Espagne n'excite plus la terreur de la France, mais elle ne cesse pas d'en être la principale préoccupation. Les ambassadeurs qui se succèdent à Madrid amènent avec eux des attachés qui s'empressent d'écrire à leurs amis leurs petites misères et leurs impressions. Il suffit de citer les noms de Bertaut, de Muret et de Carel de Sainte-Garde (2) pour rappeler le succès de leurs relations et de leurs lettres que compléteront à la fin du siècle la marquise de Villars et Madame d'Aulnoy. Peu à peu on se fait des Espagnols une idée plus complète et plus exacte. On s'amuse de leurs vantardises et de leurs bravades (3) ; on sourit de leurs superstitions et de

(1) Cf. *Recueil des instructions données aux Ambassadeurs et Ministres de France* depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française. Tome XI. Espagne par M. Morel-Fatio. Paris, 1894.

(2) Le conseiller Bertaut, frère de Mme de Motteville, fut attaché en 1659 à l'ambassade qui fut confiée au Maréchal de Grammont pour le mariage de son roi avec l'infante Marie-Thérèse. La première édition de son Journal de Voyage est de 1664. Les lettres de Muret, qui faisait partie de l'ambassade de Georges d'Aubusson, archevêque d'Embrun, furent écrites de Madrid en 1666 et 1667. Elles ont été publiées par M. Morel-Fatio (Paris 1879). Enfin Carel de Sainte Garde qui avait séjourné près la cour d'Espagne en 1662 et 1663 et entretenu de là une correspondance assez régulière avec Chapelain paraît à M. Morel-Fatio être l'auteur des *Mémoires curieux envoyés de Madrid* qui furent publiés à Madrid en 1670.

(3) Cf. dans les *Œuvres non dramatiques* de Scudéry (Paris 1631) la petite pièce intitulée *Le Poltron* où cet illustre et apeuré personnage nous est présenté marchant « con la gravidad espagnole ».

leur paresse (1), mais on se laisse séduire par la saveur pittoresque de leurs coutumes. Tandis qu'en 1617 Garcia mettait en lumière « l'antipathie des Espagnols et Français », dès 1643 Desmarets présente Ibère comme le frère de Francion, à la condition qu'il n'essaie point d'asservir sa mère Europe (2). Dans son *Histoire comique des Etats et des Empires de la Lune*, Cyrano de Bergerac raille plaisamment l'orgueil du petit Espagnol qu'on lui donne pour compagnon, mais il admire son imagination et son esprit « joli », c'est-à-dire fin et subtil. Le bon La Fontaine sourit de la folie de nos voisins, mais il rend hommage à leur générosité (3).

Cet attrait de l'Espagne se fait sentir sur tous ceux qui s'instruisaient au moment où elle commençait à éveiller les plus vives curiosités sans réveiller les anciennes terreurs. Ce ne sont plus

Cf. aussi le « Cartel de Deffy de deux cavaliers espagnols présenté aux Teneurs à un Tournoy :

» Tous nos fruits sont des grenades,
» Fruits crûs aux arbres d'Enfer ;
» Si nous mangeons des salades,
» Ce sont de celles de fer...

» Il faut qu'écrasé du foudre
» D'un bras craint de l'Univers,
» Un de nous soit mis en poudre
» Afin de sécher ces vers.

» Pour consoler sa disgrâce,
» S'il veut savoir notre nom,
» C'est Roderique Fracasse,
» Dom Esquarrebombardon. »

(1) Cf. dans le *Journal* de Bertaut la jolie histoire du miracle de la poule et du coq à Najara, ou la description de la procession grotesque des Cordeliers de Valladolid avant la messe de minuit à Madrid. Bertaut note la saleté des rues par laquelle il explique l'abus des parfums à Ségovie, il est frappé de l'imprévoyance de ce peuple paresseux qui vit « au jour la journée » et souvent manque de pain.

(2) Cf. *Europe* (1643), comédie héroïque de Desmarets.

(3) « C'est le trait d'une âme espagnole
» Et plus grande encore que folle. »

des mots et des formules que son vocabulaire fournit à quelques grands seigneurs. Tous ceux qui se piquent d'avoir reçu une éducation distinguée « hablent » plus ou moins le castillan. Je ne parle pas des gens de lettres qui, comme Corneille et Molière, enrichissent ceux qu'ils dérobent, ou qui, comme Scarron et Douville, font métier d'exploiter la comedia. Je ne cite même pas les diplomates comme Bertaut qui s'adresse en sa langue au gouverneur de la contrée de Saint-Jean-de-Luz. Mais Retz et Condé, Madame de Rambouillet et la Marquise de Montausier, le Cardinal de la Valette et le P. Bouhours, Mme de Sévigné (1) et Mme de Lafayette n'auraient trouvé personne dans leur monde qui ne pût les aborder par un « *Criado de vuestra merced* ». Aussi que de *Méthodes* et de *Dialogues* pour apprendre l'espagnol depuis Doujat (1644) jusqu'à Lancelot (1660), en passant par Bense du Puis (1644), Antoine Oudin (1650) et des Roziers (1659) ! Scarron n'exagère point quand il écrit à M. de Marigny : « On n'a pas acheté des grammaires espagnoles pour 50,000 livres, comme vous dites, mais il ne s'en faut guère ». La diffusion de la langue facilite les voyages que la guerre n'arrête plus. Une belle éducation n'est pas complète alors si elle a négligé de s'achever au-delà des Pyrénées. Pour recommander le fils de Madame de

(1) Voici, dans la correspondance de Mme de Sévigné, deux exemples caractéristiques de cette diffusion de la langue et des coutumes espagnoles. Le 11 juin 1677, pour raconter à sa fille la « reprise de possession » du roi par Mme de Montespan, Mme de Sévigné écrit : « Je fus une heure dans cette chambre. Elle était au lit, parée, coiffée : elle se reposait pour la *medianoche* » (repas pris à l'espagnole vers le milieu de la nuit) — Une autre fois (le 15 juin 1680), Mme de Sévigné, en citant *El mundo por de dentro*, nous laisse entendre qu'elle lit volontiers et Quevedo et les livres espagnols.

Mongeron, Scarron écrit le 14 juin 1657 : « Il joue du luth mieux qu'homme de sa condition, sans que le temps qu'il a donné à cet exercice-là ait fait tort à tous les autres, non plus qu'à ses études et à ses voyages d'Espagne, d'Allemagne et d'Italie ». (1) Ceux-là même qui seront le plus réfractaires à l'influence de l'Espagne se servent parfois de sa langue, comme le jeune Racine dans ses lettres à son ami Levasseur. Comment s'étonner dès lors que Mme de Motteville, pour montrer dans l'amour la peine à la suite du plaisir, commence sa phrase en français et la termine par une citation qu'elle ne songe pas à traduire ? (2)

Dans les salons comme à la cour, l'espagnol est la langue à la mode, et il habitue les oreilles des grands seigneurs et des précieuses à ses emphases et à ses subtilités. M. Lanson a fort bien montré que la véritable influence littéraire d'Antonio Perez n'a pas commencé avant 1630 (3). C'est à ce moment que ses galanteries raffinées suscitent d'ingénieuses imitations. C'est alors aussi, et alors seulement, que Balthazar Gracian commence à faire admirer à Balzac ses solennelles amplifications (4), en attendant que Lancelot lui reproche ses « figures bizarres et forcées » (5) et que

(1) Cité par M. Morillot.

(2) « Ceux même qui sont assez fous pour croire que les peines de l'amour sont préférables aux autres plaisirs nous avoueront que :

» El mas felice estado
» En que pone el amor el que bien ama
» En fin trae un cuidado. »

(Le plus heureux état où l'amour mette celui qui aime bien apporte enfin un souci.) Cf. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, tome VII.

(3) Cf. *Revue d'Histoire littéraire de la France* du 15 janvier 1896.

(4) Le *Héros* de Balthazar Gracian est traduit en 1645 par Gervaise.

(5). Cf. Lettre de Chapelain à Lancelot (31 décembre 1659).

Bouhours en fasse un des meilleurs exemplaires du génie espagnol. Désormais on ne dit plus dans les ruelles qu'on éprouve une inclination, mais une passion pour quelqu'un, et ce mot qui servait à traduire un bouleversement de l'âme n'est plus qu'une flatterie harmonieuse et vide. Que dire de ces « pointes » qui veulent imiter, sans la comprendre toujours, « l'agudeza » des disciples de Gongora? La subtilité espagnole inspire plus d'une antithèse bizarre et plus d'une équivoque. Chapelain la condamnera doctement (1) et Molière la tuera sous le ridicule. Elle n'en a pas moins été le modèle de l'Hôtel de Rambouillet et de ses succursales. La « Culta » de Quevedo (2) ne parle pas autrement que Cathos, et la maladie du langage dont elle est atteinte présente les mêmes symptômes que notre préciosité. Il est vrai que l'abus des figures brillantes et des alliances de mots inattendues ne produira jamais chez nous les ravages qu'il a causés dans une nation naturellement éprise de l'enflure et de l'éclat. Le goût français ne se laissera pas égarer jusqu'au point de sacrifier la pensée à l'expression, et d'enlever à notre littérature, sous prétexte de la rendre plus originale et plus spirituelle, sa vérité largement humaine et sa portée sociale. Mais, pour qu'il ne fût pas trop rebuté par les recherches et les obscurités de la comedia, il fallait d'abord qu'il se mît à une école qui le

(1) Cf. Lettre de Chapelain à Carel de Sainte-Garde, 11 novembre 1662.

(2) *La Culta latiniparla* de Quevedo, 1629. Veut-elle faire teindre ses cheveux blancs, elle ordonnera à sa soubrette « de peigner la candeur de l'âge et d'en obscurcir les blancheurs ». Cité par M. Mérimée dans sa thèse sur Quevedo.

préparât quelque peu à la langue du cultisme et même du conceptisme espagnol.

Il n'était pas moins nécessaire que les livres de théologie et de morale qui nous venaient en foule de l'autre côté des Pyrénées nous eussent habitués à ces contrastes violents qui entraient dans la composition du génie castillan et qui avaient tous passé dans la comedia. Ce mélange de mysticisme et de sensualité, d'ingéniosité et d'extravagance qu'enfermaient en eux les œuvres de Louis de Grenade et de Ribadeneira, de Sainte Thérèse et de Jean de la Croix devient alors à la mode en France et cherche à s'infiltrer dans notre catholicisme. Paris, Rouen et Lyon sont à cette époque les grands centres d'impression des livres de la dévotion espagnole. Le fameux Escobar fait paraître à Lyon sa *Théologie morale* en huit volumes, et il déclare à Bertaut qu'il n'y a pas dans son pays d'imprimeurs pour entreprendre de grands ouvrages « qu'ils envoyent tous imprimer à Lyon ou à Anvers ». De 1620 à 1650, si l'on voulait établir la liste des prédicateurs, confesseurs, hagiographes et théologiens espagnols qui furent édités et traduits en France, on assisterait à une véritable invasion (1). Notre raison résistera à ces enseignements et défendra avec Pascal contre la casuistique des Escobars sa conception morale du catholicisme. Mais ce n'est pas vainement que tant de *Vies des Saints*, de *Sommes* et *d'Avis spirituels* nous ont révélé un peu de l'âme espagnole. La comedia pouvait trouver un public parmi les lecteurs de ces discussions subtiles comme dans le monde de la cour et des salons,

(1) M. Lanson. Cf. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 15 janvier 1896.

comme aussi dans la foule mêlée des grands dévoreurs de romans.

Si elle arrive alors à son heure, pourquoi est-il encore assez difficile d'en connaître à Paris les diverses formes et même les principaux auteurs ? Pourquoi Bense du Puis, par exemple, n'oublie-t-il rien moins dans sa liste que Tirso de Molina et Alarcon ? Pourquoi Scarron est-il obligé de mettre M. de Marigny en campagne pour lui trouver quelques nouvelles pièces espagnoles ? Pourquoi en 1662 le docte Chapelain lui-même n'a-t-il pu voir qu'un abrégé d'un drame de Calderon ? C'est que la comedia a été longtemps considérée, dans son propre pays, comme un divertissement qui ne peut pas être goûté en un livre ? Il suffit de songer aux conditions dans lesquelles les œuvres dramatiques de Lope et d'Alarcon ont été imprimées pour ne point s'étonner outre mesure de la peine qu'elles ont eue à franchir les Pyrénées. On ne les étudie pas d'ailleurs pour elles-mêmes, on n'y cherche qu'une matière à exploiter. Peu importe qu'on ne connaisse pas alors toutes les pièces qui se font applaudir au-delà des Pyrénées. Si l'on veut se rendre compte de la vogue du théâtre espagnol, ce n'est pas dans le nombre des manuscrits (*pliegos*) et recueils parvenus à Paris qu'il convient d'en chercher la preuve, mais dans la fureur d'imitation que suscitent toutes les comedias qui pénètrent en France.

Si habitué pourtant qu'on devînt aux choses d'Espagne, elles étaient trop fortement marquées des couleurs nationales pour se présenter à l'Hôtel de Bourgogne ou au Marais sans se débarbouiller quelque peu le visage. Pierre Corneille découvre

avec *le Cid* la véritable formule pour les naturaliser. Mais il fallait son génie pour l'appliquer parfaitement, et cet art même était si délicat qu'il a fini par l'oublier. Tous ceux qui à sa suite vont se précipiter sur le théâtre espagnol seront loin d'en rapporter d'aussi précieuses dépouilles. Les uns, comme Rotrou, s'efforceront de réchauffer leur verve à ses reflets tragiques ; les autres, comme Thomas Corneille, dépenseront beaucoup d'esprit à adapter à notre goût ses contrastes tragi-comiques. Les Gaulois, comme Scarron, n'y trouveront que le burlesque, et les médiocres, comme d'Ouville, n'y chercheront que les plus factices complications d'intrigue. Molière enfin en tirera la haute comédie comme Pierre Corneille en avait extrait la pure et vivante tragédie. Grands et petits, tous contractent avec lui quelque dette, et ils peuvent la montrer, les uns avec orgueil et les autres avec timidité, les uns avec assurance et les autres avec honte. La diffusion de la comedia ne contribue pas peu à nous faire comprendre l'évolution de notre théâtre du *Cid* à *Andromaque* et la réaction générale qui dresse en face de ses autels la statue du moins Espagnol des hommes, du très Grec et très Français Jean Racine.

Jean Rotrou et l'imitation tragique de la comedia

Le *Cid* (1) avait révélé la beauté tragique de l'amour et de l'honneur. On n'en avait connu avant lui qu'une ombre pâle et indécise, et l'on aspirait inconsciemment à les voir représenter dans toute leur réalité et toute leur force. Il avait suffi à Tristan de donner dans sa *Marianne* (1636), grâce aux éclats de voix de Mondory, l'illusion d'une passion sincère pour soulever les plus vigoureux applaudissements. Mais que son Hérode était malhabile dans l'expression de son amour repoussé, et que sa femme était froidement et monotonement brutale dans ses invectives contre son époux, meurtrier de son frère! Les calomnies dont Marianne est victime sont trop facilement justifiées par la violence de ses imprécations. Et puis, et surtout, comment expliquer la jalousie d'Hérode qui veut faire périr, s'il meurt, une femme qui ne l'a jamais aimé? Les ressorts tragiques que mettait en mouvement la comedia étaient autrement justes et puissants. En 1637 s'imprimait

(1) On n'exagèrera jamais ni le succès ni l'influence du *Cid*. Sans parler de la querelle qu'il a soulevée, des *suites* qu'il a inspirées (cf. celles de Desfontaines et de Chevreau), on trouverait des preuves de cet étonnant triomphe jusque dans les œuvres où l'on n'aurait point songé à en chercher. Dans l'avertissement de son inepte comédie d'*Alizon* (Paris, 1637, chez Jean Guignard), Discret déclare qu'il a voulu divertir ses contemporains de « tant de rares et sérieux Poëmes tragiques » qui ont paru à la suite du *Cid* de Monsieur Corneille « dont le seul bruit a fait souhaiter par toutes les bonnes villes de la France qu'il y eust autant de troupes de de Mondory qu'il y en a maintenant de gendarmes dans la Flandre. »

sur le même sujet la comedia de Calderon, *El Mayor Monstruo los celos* (Le monstre le plus terrible, c'est la jalousie). Certes l'intrigue en est bien plus romanesque que celle de Tristan. Mais en revanche quelle dramatique progression dans ces incidents qui suspendent sur la tête de Mariene la dague meurtrière, symbole de l'antique fatalité ! Et dans l'âme du tétrarque de Jérusalem quelle lutte profondément et sincèrement douloureuse ! C'est parce qu'il aime et parce qu'il est aimé qu'il ne peut se faire à l'idée de savoir sa femme au pouvoir d'un autre. Sa jalousie ne serait pas naturelle si sa passion était moins violente. Quel combat aussi dans le cœur de Mariene entre son amour et son honneur qui ne peut supporter les injustes défiances d'Hérode ! Voilà la source bouillonnante d'où jaillit le dénouement avec sa puissance effrayante.

C'est parce que Corneille est allé puiser dans ces eaux vives que son *Cid* a fait oublier la tragédie froidement régulière de Tristan. Mais lui seul pouvait ainsi écarter de la comedia le romanesque pour faire palpiter le drame en pleine humanité. Les autres, les médiocres, ne l'imitent qu'assez maladroitement, ou, s'ils veulent rester fidèles aux formes antiques, ils ne savent guère, comme ce pauvre Guérin de Bouscal dans sa *Mort de Brute et de Porcie* (1637), que mêler l'enflure au galimatias. En dehors de notre grand Corneille, et des *Illustres Ennemis* de son frère, les seules scènes où avant Racine frémisse la tragédie furent écrites par Jean Rotrou quand il eut appris du *Cid* comment il fallait se servir de la comedia. Son talent n'avait qu'entrevu ce secret. Il le découvre après 1637, et, s'il ne sait pas tou-

jours le mettre à profit, il en tire parfois des effets merveilleux. Avant le *Cid*, Rotrou aurait peut-être écrit *Don Bernard de Cabrère* ou *Don Lope de Cardone;* il n'aurait certainement pas composé *Saint-Genest* ou *Venceslas*.

Laure persécutée (1638) emploie déjà assez heureusement les ressorts dramatiques qui donnaient tant de force à la comedia, et s'efforce parfois d'appliquer la méthode d'imitation que Corneille venait d'inventer. Certes, Rotrou ne s'est point encore affranchi du romanesque. Le dénouement qu'il substitue à celui de la *Laura perseguida* de Lope est composé de motifs qui avaient déjà réjoui les amateurs d'Amadis. Le songe effrayant qui détermine un père à ordonner la mort de sa fille dès sa naissance, la découverte à la fin de la pièce du faux nom sous lequel l'enfant sauvée par sa mère fut élevée secrètement, le mariage princier que cette reconnaissance rend possible, toutes ces invraisemblances s'entassaient depuis longtemps dans le roman et dans la tragi-comédie (1). Elles ont au moins, chez Rotrou, le mérite d'expliquer le pardon du Roi

(1) La comedia a largement usé aussi de ces naïves imaginations. Que d'intrigues où, comme dans *El Palacio* de Lope ou *El principe villano* de Belmonte, on découvre à la fin l'origine royale d'un héros, juste à point pour le marier à son gré ! Les autres péripéties de la *Lauraperseguida* ne sont pas plus originales. Sans sortir du théâtre de Lope, la *Laura inocente* est victime d'une fourbe analogue, et la *Lucinda perseguida* n'obtient aussi son pardon que de la subite pitié du roi touché par ses petits-enfants. L'antiquité avait usé et abusé de ces reconnaissances, et nous avons vu la nouvelle et la comédie italiennes se complaire dans ces histoires d'amours contrariées et de travestissements. Avant la Laura de Lope, la Drusilla de Bargagli s'était déguisée en pélerine. (C'est peut-être pour ne pas reprendre un incident de sa *Pèlerine amoureuse* que Rotrou a donné à son héroïne un autre costume). Faut-il redire une fois de plus que l'influence de la comedia serait négligeable si comme on l'a tant répété, elle n'avait fourni que des thèmes d'intrigue ?

qui montre dans la pièce de Lope un attendrissement bien inattendu en présence de ses petits-enfants (1). Mais, si la *Laure persécutée* reste une tragi-comédie puisqu'elle ne sait pas mettre l'historique à la place du romanesque, elle tend vers la tragédie par la concentration de son intrigue et par la force des passions qu'elle met en jeu.

La préoccupation des unités est loin aussi d'avoir été funeste à Rotrou. Si le lieu reste assez vague et exige parfois une double décoration, en revanche les principaux personnages prennent soin plus d'une fois de nous avertir que la règle des vingt-quatre heures ne sera pas violée (2). Grâce à cette contrainte, l'action devient plus vive et plus rapide. On n'est plus arrêté par des scènes épisodiques comme la dispute que Lope s'amuse à prêter à deux gardes à propos d'une corde de pendu, ou par des quiproquos qui font intervenir assez péniblement la Laure de Pétrarque. Ces suppressions amènent d'assez dramatiques changements. Le mot innocent de Laura : mi Otavio « mon cher Octave », prend chez Rotrou une force plus saisissante, puisqu'à la place où il le met il semble une confirmation de la trahison à laquelle Orantée a cru assister. Lope n'indiquait pas non plus la jolie scène où Laure, inter-

(1) Rotrou ne pouvait pas conserver le dénouement de la *Laura perseguida* dont il imite d'assez près les deux premières journées, parce qu'il n'a pas voulu que sa Laure fût déjà mariée et mère de famille.

(2) Cf III, 3 Octave :

« J'ai promis ce matin, et veux payer ce soir. »

IV, 2 Orantée :

« Faisons que le soleil, commençant la journée,
Demain nous trouve unis du saint nœud d'hyménée. »

V, 1 Clidamas à Orantée :

« Et qu'avant que la nuit nous ait caché le jour,
Votre père lui-même avouera votre amour. »

rogeant Octave sur une ruse qu'il ignore, lui fait redouter un moment qu'elle n'ait découvert la sienne. Plus sobre et parfois plus dramatique, l'intrigue de Rotrou est aussi plus décente. L'influence de la préciosité française ne lui fut point fâcheuse, si c'est elle qui lui a inspiré l'idée de nous représenter son héroïne sous les traits d'une pure jeune fille. Puisqu'il ne voulait pas peindre l'affection maternelle, il donnait ainsi à l'amour de ses deux jeunes gens une noblesse plus tragique. La trahison de Laure pouvait paraître plus vraisemblable, et la passion du prince éclatait d'autant plus qu'elle avait plus de raisons de mettre en doute une tendresse qui n'avait point consenti à donner les gages suprêmes.

C'est cette passion, en effet, que Rotrou dégage de la comedia et met parfois en lumière avec une une force originale. Sans doute, il reste encore dans sa langue des traces de la préciosité espagnole. Octave, qui aime Laure, se traite d' « insolent Ixion », et le roi attend de lui qu'il soit son Ulysse. Laure est tour à tour une riche toison qu'il faut conquérir et un soleil digne comme l'autre d'un Icare. Malgré ces petites taches, Rotrou sait traduire Lope avec fermeté et avec grâce, et, quand il essaie de l'imiter à la Corneille, il n'y réussit pas trop mal. Quelle énergie dans ce serment du roi qui jure de châtier la révolte de son fils :

« Sans rendre ni raison, ni compte de mes vœux (1),
Je veux ce que je veux parce que je le veux. » (I, 10.)

(1) Ce n'est pas que ce roi ait dépouillé toute tendresse paternelle. Il s'écrie en songeant à son fils :

« J'entends encor mon sang qui me parle de lui...
Et je le verserais pour en remplir ses veines. »
(II, 2.)

Quelle douceur touchante dans la réponse de Laure aux injustes reproches d'Orantée qui lui réclame ses gages d'amour :

« Je vous renverrai tout sans reprendre ma foi ;
L'effort que j'en ferais serait bien inutile. »
(XIII, 2.)

Mais c'est surtout dans l'âme d'Orantée que s'engagent les plus douloureux combats entre l'amour et l'honneur. Rotrou les a su peindre avec la plus délicate psychologie. Il nous montre d'abord son jeune prince affirmant son éternelle tendresse :

« Nous aurons même trône ou même sépulture. »
(I, 9.)

Une espérance semble d'abord luire à ses yeux. Sous le costume d'un page, Laure échappe aux recherches du roi qui la calomnie en sa présence. Avec quel joli sourire Orantée lui parle de sa laideur qui lui cause une si douce peine! Mais la perfidie d'Octave lui fait croire enfin à l'incroyable oubli de son aimée. Quelle douleur profonde et sincère dans cette âme qui ne réussit à tuer ni son honneur ni son amour :

Mais il se fait de la royauté une trop haute idée pour admettre une mésalliance :

« Quand le Ciel pour nos fronts a marqué des couronnes,
Ses soins dès le berceau veillent sur nos personnes,
Gouvernent notre vie et ne permettent pas
Que, destinés si haut, nous descendions si bas. »
(III, 8.)

C'est là le préjugé dont était victime l'Infante du *Cid* et qui devient dra la « gloire » de tant d'héroïnes cornéliennes.

« Faut-il donc ruiner le temple où j'ai prié,
Et démolir l'autel où j'ai sacrifié?...
A peine je la hais que je sens que je l'aime » (1).

Et le voilà qui revient à la porte de Laure :

« Hélas ! combien déjà me dure votre absence ! » (IV, 1)

Il se reproche sa faiblesse, mais il ne peut en triompher :

« Moi-même je voudrais être ici sans moi-même...
Et toute mon amour est encore en mon âme » (IV, 2).

En vain attend-il un remède de l'excès même de sa douleur .

« Et par mes pleurs enfin je tarirai mes pleurs. »

Il se plaint d'être désabusé, mais il jure de ne plus voir Laure, et, après tous ces beaux serments, il ordonne à Octave de frapper à sa porte. Puis son honneur le retient et il arrête la main de son gentilhomme, mais il ne se retire pas, il réclame une histoire d'amour qui le divertisse.

OCTAVE

Ecoutez donc. Un jour...

ORANTÉE

Un jour cette infidèle
M'a vu l'aimer au point d'oublier tout pour elle ;
Un jour, j'ai cru son cœur répondre à mon amour;
j'ai cru qu'un chaste hymen nous unirait un jour ;
Un jour, je me suis vu comblé d'aise et de gloire,
Mais ce jour-là n'est plus. Achève ton histoire. —

(1) (Cf. III, 11 « Mais le mal que je sens ressemble à ces ulcères
Qui par quelque accident deviennent nécessaires,
Dont il est dangereux de se laisser guérir,
Et qu'on ne peut fermer sans se laisser mourir.
O ridicule amour, cœur lâche, cœur infâme
Qui ne peux t'échapper des liens d'une femme ! »

OCTAVE

Un jour donc, en un bal, un seigneur...

ORANTÉE

Fut-ce moi ?
Car ce fut en un bal qu'elle reçut ma foi...
Mais quelle tyrannie ai-je enfin éprouvée !
Octave, c'est assez, l'histoire est achevée.

OCTAVE

Je la commence à peine.

ORANTÉE

Il suffit, je ne puis
Avoir plus longue trêve avecque mes ennuis.
Quelque lumière encore éclaire à sa fenêtre ;
Crois-tu qu'un peu de bruit l'obligeât à paraître ?

OCTAVE

Sans doute, et c'est, Seigneur, l'histoire qu'il vous faut ».

Tout cela (IV, 2) était à peine indiqué chez Lope, et tout cela, n'est-ce pas du Shakespeare, et du meilleur ? (1).

Orantée enfin se montre-t-il indigne de Rodrigue quand son honneur engage un suprême combat contre son amour ? Moins héroïque sans

(1) Voici le passage correspondant de Lope qui fera bien sentir l'originalité de Rotrou :

« *Oranteo.*— Ne frappe pas, arrête, attends. *Otavio.*— Je ne vais pas frapper. — *Or.* — Non, mon honneur me fait honte, il ouvre les yeux à mon aveuglement et me montre mon erreur. Ecoute, assieds-toi. — *Ot.* — Où ? — *Or.* — Sur ce sol.— *Ot.* — Je m'assieds. — *Or.* — Ne pourrais-tu pas me divertir ? *Ot.* — S'il faisait lune, les cartes ne manqueraient pas. *Or.* — Conte-moi une histoire — *Ot.* — Une histoire ? Je veux bien, je commence. C'était donc — *Or.* — Dis que c'était aujourd'hui quand j'étais avec Laura. Mais ton histoire est achevée — *Ot.* — Bon, je ne l'ai même pas commencée — *Or.* — Ne la continue pas. Levons-nous et jetons quelques pierres à la grille de Laura... Elle répond — *Ot.* — C'est là le conte que tu cherchais » (IIe journée).

doute, il est plus humain et parfois peut-être plus touchant :

« Honneur, pour m'arrêter, use de violence ;
Car, si j'ose la voir, quel que soit mon courroux,
Tu me verras muet tomber à ses genoux ;
Un seul de ses regards m'arracherait les armes,
Et si je me plaignais, ce serait par des larmes.
Si j'ose l'aborder, son pardon est certain ;
L'ennemi qui visite a la grâce à la main.
Que résoudrai-je donc au mal qui me transporte ?
Attends-je que le jour me trouve à cette porte ?
C'est trop délibérer ; levons-nous, parlons-lui,
Mais d'une fausse voix, et sous le nom d'autrui » (IV, 5).

C'est par ces ingénieux sophismes que se révèle l'inguérissable amour. — Malheureusement Rotrou ne sait pas toujours tendre ainsi les véritables ressorts de la comedia, et, si son quatrième acte est de la plus tragique beauté, les trois premiers, qu'il imite d'assez près, et le cinquième, qu'il imagine, ne se composent guère que des plus romanesques combinaisons.

El Exemplo mayor de la desdicha y Capitan Belisario (1) lui fournissait pour son *Bélissaire* un modèle moins dangereux que la *Laura perseguida*. Mira de Mescua, qui d'ordinaire se préoccupe beaucoup plus d'étonner que de toucher et

(1) *Bélisaire ou le plus grand exemple d'infortune.* Quel en est l'auteur ? J'ai lu la pièce dans une édition de Salamanque du XVIIe siècle, qui l'attribuait à Lope de Vega. Je l'ai retrouvée dans la vingt-cinquième partie des « *Comedias recopiladas de diferentes autores et ilustres Poetas de España* » (Saragoza, 1632, chez Pedro Esquer). C'était le docteur Juan Perez de Montalvan qui en était proclamé l'auteur. L'autographe de Mira de Mescua (Madrid, juillet 1625) qui se trouvait dans la collection du duc d'Osuna tranche en sa faveur la question. Mais cet exemple entre mille démontre une fois de plus la négligence avec laquelle s'imprimaient les comedias. Il n'est pas étonnant que nos poètes se soient mis en campagne pour les dénicher et qu'ils aient pu s'estimer les propriétaires des pièces qu'ils traduisaient, sans se croire obligés de citer l'auteur.

qui ne recule devant aucune extravagance, s'est montré fort heureusement inspiré dans le drame qu'il a consacré au grand général de Justinien. Son intrigue est bien ordonnée et, si elle use librement du temps, elle ne sort point de la même ville et ne s'égare pas en des épisodes étrangers à l'action principale. On n'y retrouve pas les procédés monotones de la comedia, et aucun gracioso n'y intervient pour nous gâter notre émotion par de discordantes plaisanteries. Par sa seule générosité, Belisario échappe d'abord aux embûches de l'impératrice Teodora, et il ne se venge qu'en obtenant de Justinien le pardon de celle qui voulait le poignarder pendant son sommeil. Rotrou a suivi pas à pas tous les incidents ou plutôt tous les coups de théâtre qui se succèdent chez Mira de Mescua en une saisissante progression. Sa traduction est souvent ferme, parfois originale, mais ce n'est qu'une traduction (1). Elle supprime les gongorismes et elle met à leur place des images vigoureuses qui font songer à Corneille. Cette langue convient parfai-

(1) Cf. No es la desdicha el caer,
Fortuna, sino el subir ».

et « notre malheur n'est pas de choir, mais de monter ».

Lorsque Flora décrit l'arrivée de Belisario (I, 1), les chemins deviennent dans sa bouche des cités, et les arbres des balcons. Rotrou néglige ces images trop fleuries. Il en conserve d'autres, comme la roue de la fortu ne

(Cf. « Fortuna tente, fortuna,
Pon en esa rueda un clavo ».

et (« Fortune, arrête ici ta roue »)

qu'il aurait pu supprimer. Mais en revanche il en trouve qu'il ne doit qu'à lui et qui ne manquent pas de force. Ecoutez sa Théodore parler de Bélissaire :

« Je souffrirai la mort plus volontiers qu'un maître
Après que j'aurai vu trébucher son orgueil
Du char de son triomphe en l'horreur d'un cercueil. » (II,10).

tement à l'expression de l'honneur. C'est l'honneur en effet qui anime toute la pièce, puisque c'est lui qui inspire tous les crimes de Théodore. Elle ne peut supporter que Bélissaire l'ait méprisée. Son titre d'impératrice ne lui fait pas oublier sa vengeance. La grandeur d'âme même de sa victime ne parvient point à la toucher :

« Faire rougir un front couvert du diadème
Ne peut être qu'un crime â l'innocence même. » (IV, I)

C'est que, comme Emilie, elle met sa gloire dans sa haine. Teodora s'écriait : « De que sirve ser quien soy mientras no tomo venganza?.. (Que m'importe d'être ce que je suis, si je ne puis pas me venger ? » Théodore ne pense point autrement. Rotrou avait cherché dans sa *Laure persécutée* à tirer de la comedia une peinture de l'amour. Il s'efforce dans son *Belissaire* d'emprunter ses effets à l'honneur espagnol.

Ce n'est pas qu'il suive Mira de Mescua jusqu'au bout. Le dénouement d'*El Exemplo mayor de la desdicha* manque de brièveté et de vraisemblance. Teodora montre à Justinien un billet d'amour que Belisario destinait à Antonia, et elle prétend qu'il lui est adressé. L'empereur ordonne alors de crever les yeux qui ont offensé Sa Majesté. Belisario apparaît, la joue sanglante et vêtu de noir. Il implore la pitié de ceux qui l'appelaient naguère leur bienfaiteur. Filipo ne lui donne qu'un bâton. Leoncio et Narcès n'osent lui venir en aide ; Justinien se sent enfin pris de pitié. Mais Belisario meurt en entendant la chère voix de sa bien aimée qu'il charge de son honneur. Antonia révèle alors que le billet qui l'a

perdu n'était point adressé à l'impératrice. L'Empereur lui propose de prendre la place de Teodora qu'il va répudier. Mais Antonia lui réplique : « L'invincible Rome a compté plus d'un César ; elle n'a connu qu'un Bélisario ». Le dénouement de Rotrou est plus simple et plus vrai. Les trois grands obligés de Bélissaire sont chargés successivement par Justinien de lui ravir ses dignités et sa vie. Théodore, prise de remords, vient avouer son crime. Mais il est trop tard ; Bélisaire a péri.

Un mouvement dramatique qu'il concentre avec plus de force et de vraisemblance, un amour qui fait couler des larmes sincères et un honneur que rien n'arrête dans la poursuite de ses vengeances, voilà les heureux emprunts qu'après le *Cid* Rotrou sait faire à la comedia avec un art plus réfléchi, et qui deviennent originaux dans sa langue, où parfois la plus gracieuse fantaisie se mêle à la plus mâle beauté. Mais il n'a point encore appris à s'élever au-dessus du romanesque. Il lui manque ce sens du pur tragique qui répugne aux banales complications. Corneille commence à le lui donner dans *Saint-Genest*, si c'est bien, comme il est probable, avec le souvenir de *Polyeucte* qu'il a imité *Lo Fingido Verdadero* . (1) La *tragi-comedia* de Lope est un fouillis inextricable où les scènes les plus diverses se pressent et se confondent. En Mésopotamie, puis à Rome, l'intrigue nous fait assister à des

(1) J'ai lu *Lo Fingido Verdadero* (La Feinte devenue Vérité) dans la 16e partie des comedias de Lope (Madrid, Viuda Martin, 1624). La pièce est appelée *tragi-comedia de la vida y martirio de San Ginés representante*, et elle est dédiée au R. P. Presentado F. Graviel Tellez.

prédictions étranges qui se réalisent par un jeu de mot, à des proclamations d'empereurs et à des amours de comédiens, à l'assassinat d'un prince et au martyre d'un acteur. L'imagination de Lope brode sur quelques noms historiques les plus folles fantaisies. Elle cherche à mettre en lumière en ses caprices la thèse ingénieuse que reprendra Calderon dans son *En esta vida*. Brouiller si bien les situations qu'on n'y distingue plus la feinte de la réalité et l'erreur de la vérité, c'est où la comedia a souvent fait consister le mérite de l'invention.

Rotrou s'affranchit résolument de ce romanesque factice. Il renonce au tableau bizarre des aventures de Dioclétien avant son élévation à l'empire. Il écarte l'étrange imbroglio de Marcella et d'Otavio qui mêlent à leur rôle leurs propres sentiments et tâchent de faire une réalité de leur feint enlèvement (1). Il ne retient que la belle situation du comédien converti sur la scène même et proclamant au péril de sa vie la foi qu'il voulait d'abord ridiculiser (2). Malheureusement, pour remplir son intrigue débarrassée d'épisodes inutiles ou maladroites, il ne sait point, comme Corneille, tirer les plus nobles ressources de l'analyse psychologique. La tragédie chrétienne qu'il emprunte au jésuite Louis Cellot est bien longue, puisqu'elle remplit plus de trois actes, et

(1) Lope se sert du même thème d'intrigue dans son entremes *El Robo de Elena* qui a inspiré à Cyrano de Bergerac son *Pédant Joué*.

(2) On retrouve une situation analogue dans *La Baltasara* d'Antonio Coello. La comédienne Baltasara arrive sur la scène en un brillant costume de sultane, et, au beau milieu de son rôle, elle se répand en considérations morales et quitte le théâtre pour se consacrer à Dieu dans la solitude.

elle repose sur une étrange invraisemblance. Comment admettre que Maximin supporte si longtemps la représentation d'un martyre qui ne lui donne point un beau rôle et qui ne lui offre ni le plaisir d'une bouffonnerie ni le charme sanglant de la réalité ? Ce n'est pas en vain pourtant que Rotrou s'est souvenu de ce Corneille dont il fait un si bel éloge (1). Adrien trouve pour Natalie des exhortations qui seraient dignes d'être adressées à Pauline, et les stances de Genest dans sa prison ne font pas trop malheureusement songer à Polyeucte (2). Si, moins purement mystique que Corneille, Rotrou nous montre encore le ciel qui s'ouvre avec des flammes, il ne nous fait point comme Lope entrevoir ses hôtes divins, et il ne confie point aux anges le soin de baptiser Genest selon les rites, et sous les yeux des spectateurs. Au lieu d'une comedia romanesque, il a écrit une tragédie chrétienne sans disparates et sans gongorismes (3), traversée parfois des plus beaux éclairs.

(1) Lope lui donnait l'exemple de cet anachronisme.

Dans *Lo Fingido verdadero,* Dioclétien passe en revue avec Ginès les pièces anciennes et modernes et déclare qu'il a le « goût espagnol ».

(2) Le poète qui, parlant des jeunes martyrs, les appelle : « *ces fruits à peine éclos déjà mûrs pour les cieux* » ; qui prête à son Adrien menacé de perdre ses biens cette superbe réponse : « *J'en serai plus léger pour monter dans les cieux* » ; et qui imagine pour son comédien converti cette simple et touchante proclamation :

« *Je vous ai divertis, j'ai chanté vos louanges ;*
« *Il est temps maintenant de réjouir les anges ;*

ce poète inégal, mais parfois exquis, avait trouvé dans son âme et dans le souvenir de *Polyeucte* ces vers délicieux qui opposent avec tant de bonheur leur mélodie pure aux fanfares discordantes de la comedia.

(3) Si l'on veut trouver dans *Lo Fingido verdadero* des traces du mauvais goût de la préciosité espagnole, il suffit de relire la comparaison de Camilla sur les fauves et l'amour, ou la « loa » (prologue) de Marcella sur les éléphants qui n'écrasent pas les agneaux.

C'est au contraire un retour au romanesque que marque *Don Bernard de Cabrère* (1646). M. Steffens (1) lui donne comme original *La Adversa Fortuna de don Bernardo de Cabrera* (2). Elle n'a de commun avec elle que l'idée d'un héros victime de la mauvaise fortune. Le *don Lope* de Mira de Mescua jouit dès la première journée de tous les honneurs dont le roi avait comblé son ami. Le malheureux *Bernardo* au contraire se voit accuser d'une série de crimes qu'il n'a pas commis. L'*Infanta*, sa fiancée, ne veut pas de lui, parce qu'elle le croit infidèle. Il se retire alors dans un couvent. *Don Pedro* l'en fait sortir pour le reprendre à son service, mais, par un funeste concours de circonstances, il semble être l'auteur d'un assassinat, d'une conjuration et d'une tentative de meurtre sur le roi. Son père, *Don Sancho*, arrive à Saragosse au moment même où on promène la tête sanglante de son fils dont on découvre alors la parfaite innocence. L'intrigue de Rotrou n'a pas cette allure tragique. C'est l'histoire d'un bon serviteur dont le roi ne découvre le mérite qu'à la fin de la pièce. Les incidents qui empêchent *don Lope* de voir récompenser ses services sont quelquefois ingénieux et quelquefois invraisemblables. Ils semblent, les uns et les autres, directement tirés d'une comedia. Ni les uns ni les autres ne révèlent cette imitation

(1) *Jean de Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's*. Oppeln, 1891.

(2) Cette comedia est attribuée à Lope dans l'édition de Huesca, chez Pedro Bluson Barrera se demande dans son Catalogue si elle n'est pas de Mira de Mescua. Il l'aurait affirme s'il avait eu entre les mains la collection que j'ai consultée à la Bibliothèque Nationale de Madrid (Madrid, 1617). On y voit que la *Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* fut représentée par Moralès et composée par le docteur Mira de Mescua dont elle rappelle en effet la manière.

supérieure dont Rotrou avait fait preuve dans *Saint Genest* et qu'il va retrouver dans *Venceslas*.

Le *Mercure* de février 1722 se montre singulièrement injuste quand il ne veut voir dans cette belle tragédie qu'une pure traduction du « fameux *Dom Francisco de Roxas*. De *No hay ser padre siendo rey* (on n'a pas à être père quand on est roi) Rotrou n'a imité que la première et la troisième journée. Il a supprimé la seconde que lui interdisait l'unité de jour et qui d'ailleurs avec ses scènes de nuit dans l'appartement de Casandra, offrait une couleur trop spécialement espagnole. Son drame, moins brillant et moins animé, est plus vrai et plus humain On n'y est point choqué par ces gongorismes dont les lueurs criardes arrêtent les larmes qui auraient coulé dans l'ombre. Le gracioso Coscorron n'y vient point gâter notre émotion par d'intempestives plaisanteries. La langue, toujours simple, ne se départ jamais de sa noblesse tragique. Elle convient à merveille à l'expression des sentiments dont l'étude remplace la succession des coups de théâtre de Rojas. Sans doute, pour remplir les vides laissés par ses suppressions, Rotrou est obligé d'inventer le personnage épisodique de Théodore et son amour partagé pour le duc Frédéric. Mais quelles heureuses péripéties il en tire ! Par deux fois, Ladislas empêche Frédéric de nommer celle qu'il demande comme récompense de ses services, parce qu'il le croit épris de Cassandre. Son trouble et ses hésitations devant celle qu'il aime, sa colère contre celui qu'il soupçonne d'être son rival, son mépris affecté ensuite, et enfin le retour furieux de sa passion, toutes ces scènes d'un dramatique assez intense et pure-

ment psychologique ne remplacent-elles point avec avantage les complications ingénieuses mais trop romanesques de Rojas ? N'auraient-elles permis à Rotrou que la pathétique incertitude où nous plonge l'arrivée de Frédéric, il n'en faudrait pas plus pour les justifier.

Nous partageons en effet l'angoisse de Ladislas qui croit avoir frappé le duc et qui vient de tuer son frère. Aussi pardonnons-nous volontiers à Théodore de promener à travers le drame sa figure si pâle. Cette infante classique qui « ne doit ses vœux qu'aux raisons de l'Etat » ne nous intéresse guère, mais ne nous exaspère pas trop. Il ne faut point lui en demander davantage. On pourrait être plus sévère pour Cassandre. Comme elle est loin des tendresses charmantes que Rojas lui prêtait pour Alejandro ! Elle n'apparaît que pour repousser Ladislas ou pour crier vengeance. Il est vrai que Rotrou avait ses raisons pour la faire plus pure et plus réservée. Il ne voulait point qu'elle fût déja mariée, et il fallait bien lui faire accepter à la fin sans trop d'horreur la possibilité d'un mariage avec Ladislas. Comment enfin reprocher à Venceslas d'être moins touchant que le roi de Pologne de Rojas, puisqu'il se montre d'une noblesse plus soutenue ?

Toutes ces critiques s'évanouissent d'ailleurs devant l'admirable création de Ladislas. Ce n'est plus comme le Rugero espagnol, un jeune homme violent et cruel. Rotrou nous le peint plus humain et plus sympathique pour expliquer l'attitude de Cassandre qui, après avoir demandé sa mort, réclamera sa grâce. Il est d'abord emporté par une ardeur qu'aucune considération ne refroidit. Mais « sa flamme a consumé ce qu'elle avait

d'impur ». Rotrou lui prête même une série d'efforts impuissants pour s'arracher du cœur son amour (1). Et puis, et surtout il l'enveloppe de cet attrait complexe qu'inspirent parfois les « mauvais sujets ». Il y a chez lui une séduction étrange que note très délicatement son père et qui explique la révolte populaire à laquelle il doit la vie :

« Et je vois toutefois qu'un heur inconcevable
Malgré tous ces défauts vous rend encore aimable.....
Par le secret pouvoir d'un charme que j'ignore,
Quoiqu'on vous mésestime, on vous chérit encore.» (I, 1)

C'est Cassandre elle-même qui exaspère la jalousie dans cette âme ardente, et par son mépris n'excuse pas, mais fait comprendre sa fureur. (2) Ladislas d'ailleurs a des remords. Il se reconnaît coupable. Il veut périr en affirmant encore son amour qui est, en effet, sa seule excuse. C'est lui, et non plus, comme dans Rojas, Cassandre qui s'écrie, pour engager le roi à le punir :

« Et si d'autre intérêt n'émeut votre colère,
Craignez tout d'une main qui peut tuer un frère. » (IV, 5)

Dans sa grande entrevue avec son père qui lui annonce sa condamnation, au lieu de se défendre avec la vivacité de Rugero qui ne va pas sans quelque apparence de lâcheté, il accepte la sentence et ne se défend que par prétérition.

Un drame plus psychologique et plus fortement

(1) Après avoir commis le crime, Ladislas dit à sa sœur :
« Vous savez les efforts que j'ai faits sur moi même
Pour secouer le joug de cet amour extrême » (IV, 2.)

(2) Cf. II, 2 :
« Insolente, ce mot lui coûtera la vie »

concentré qui s'élève jusqu'à la plus poignante péripétie sans jamais laisser rabaisser sa noblesse soutenue, voilà qui montre chez Rotrou la plus heureuse imitation de la comedia. L'influence de Corneille n'est point étrangère à ce progrès. Le *Cid* avait montré la troublante beauté de l'amour. *Héraclius* venait d'enseigner les effets étonnants des erreurs sur la personne. *Venceslas* est l'œuvre d'un poète de talent qui les a vu jouer avant de lire don Francisco de Rojas. Il serait difficile de croire que *Cosroès* ait pu être composé avant *Rodogune*. Rotrou y atteint enfin à la pure tragédie. Plus d'action romanesque et d'incidents extérieurs. Le drame se passe presque tout entier dans l'âme de Siroès combattu entre son affection pour son père et son amour pour Narsée qu'il croit d'abord fille de sa marâtre Sira. Ni Baronius ni Cellot ne peuvent ici apporter de créance valable. Seul Corneille, s'il n'était pas trop riche, ne serait pas mal venu à réclamer un peu de son bien. Il a dû reconnaître sa fille dans cette Sira qui ne trouve pas trop cher un trône « dont l'affermissement ne coûte qu'une tête. » (III, I) L'inhumanité de cette nouvelle Cléopâtre ne l'a certainement pas choqué. Etaler ses crimes avec un sauvage orgueil et trouver une douceur farouche au poison qui affranchit de l'esclavage, ce sont là les sentiments qu'il aimait à prêter à ses héroïnes. Peut-être a-t-il seulement trouvé quelque lâcheté à ce Siroès qui se refuse en ces termes à condamner son père :

« Il faut pour tant de force une vertu trop dure. »

Il ne reculait point, à partir d'*Héraclius*, devant les plus grandes duretés.

Parti des fades complications du roman, Ro-

trou aboutit ainsi à la tragédie cornélienne où l'ambition tend à étouffer l'amour. Aurait-il continué à marcher dans cette voie, et après avoir appris à tirer parti de la comedia, se serait-il laissé égarer par elle ? Les cloches ont sonné pour lui le 27 juin 1650, et elles ne nous ont pas dit ce qu'il emportait avec lui. *Don Lope de Cardone*, qui passe pour sa dernière pièce, nous le montre pourtant revenu au romanesque espagnol. Il n'y imite point le *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega, mais il s'y souvient certainement d'une autre comedia, et il ne semble guère s'élever au-dessus des ingéniosités superficielles de son original. Nous ne savons point ce qu'il aurait écrit ensuite, mais nous savons que la comedia ne lui fut point funeste, puisqu'à la cultiver il a gagné d'entretenir et de renouveler sa charmante et naturelle fantaisie, puisqu'il en a tiré les dramatiques effets de *Saint-Genest* et de *Venceslas*.

C'en est fini avec lui de l'imitation purement tragique de la comedia. On ne sait plus lui arracher ses secrets sur l'amour et sur l'honneur pour en tirer les plus nobles émotions. La tragédie ne cesse pas jusqu'à Racine de s'écarter de la voie glorieuse où le *Cid* l'avait fait entrer. Quand elle ne demeure pas une forme vide, elle retombe dans la tragi-comédie romanesque. Il y a peut-être quelque bon sens et quelque noblesse dans le *Scévole* de Du Ryer (1646). Mais que d'horreurs ridicules passèrent alors pour tragiques et que de froideurs ternes se crurent héroïques depuis la *Rosemonde* de Baro (1649) jusqu'à la *Clotilde* de l'abbé Boyer (1659), sans oublier la *Zénobie* de Montauban (1650) et *La Mort des Enfants d'Hérode* de la Calprenède (1656) ! La tragédie demande des ressources

psychologiques qui sont refusées aux médiocres. Aussi essaient-il de jeter dans ce moule les banales intrigues du roman. Nul n'y a plus malencontreusement réussi que le sieur du Vieuget dans ses *Aventures de Policandre et de Basolie*. (1) Il y a là des voleurs qui se tuent entre eux, des jeunes filles qui se travestissent en pélerins et qui pendant trois jours ne vivent « que de quelques confitures que les damoiselles portent d'ordinaire à la poche », des bergers qui partagent les aventures et les folies des gentilhommes, des gens qui ne se noient qu'à moitié, des exils volontaires, des confusions et des reconnaissances, des oracles mystérieux et des guérisons merveilleuses. Toutes ces extravagances reparaissent jusque dans les tragédies qui se piquent de faire appel à l'histoire. *Le Mage Oropaste ou le faux Tonaxare* de Boyer (1662) en fournirait peut-être le plus lamentable exemple. Corneille lui-même ne montre plus à ses contemporains l'image magnifique de la pure tragédie. Dans sa recherche de l'extraordinaire, il réintègre le romanesque à la place de l'historique. Il ne voit plus dans l'amour qu'une indigne faiblesse, il ne montre plus dans l'honneur que le plus dangereux orgueil. Ceux qui marchent sur ses traces exagèrent encore ses défauts. On croirait, par exemple, que ce malheureux abbé de Pure en a voulu faire la caricature dans son *Ostorius* (1659). La lutte dans le cœur de ce Romain entre sa passion pour Sarcide et ce qu'il appelle sa vertu semblerait une mauvaise parodie de Corneille, si elle n'en était une inepte imitation. Comment s'étonner dès lors qu'une réaction

(1) Paris, 1644, chez Pierre Billaine.

se produise contre une telle conception de la tragédie ?

Les moralistes s'en prennent au point d'honneur quand il se confond avec le « quant à moy » (1). Les gens du monde réclament quelque humanité et quelque tendresse, et ils applaudissent la galanterie de Quinault, en attendant que Racine retrouve l'amour profond où pleurent de vraies larmes. Les critiques enfin ne cessent pas de protester au nom du vraisemblable contre la conception cornélienne de la tragédie. C'est la thèse qu'après Alonso Lopez Pinciano reprend d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* (1657). Cet abbé bourré d'Aristote, qui éprouvait après *Don Quichotte* (2) le besoin d'une surintendance des théâtres, traduisait bien les désirs de ses contemporains qnand il réclamait pour la tragédie plus de vérité et plus d'âme. On va même jusqu'à se lasser des effets mélodramatiques. Déjà dans son *Parasite Mormon* (1650), Sorel reproche aux poètes de négliger la vérité des caractères et la vraisemblance de l'action pour faire briller leur talent dans des « monologues de fous ». « Vous y verrez, dit-il, une personne parler à son bras et à sa passion comme s'ils étaient capables de l'entendre... Disons-nous jamais : Pleurez, pleurez mes yeux. non plus que : Mouchez, mouchez-vous, mon nez ? Çà ! courage, mes pieds, allons-nous

(1) On trouvera l'écho de leurs plaintes légitimes dans la *Suite de la Civilité française ou Traité du point d'honneur* par de Courtin. Paris, chez Hélie Josset (1675).

(2) Dans le *Panégyrique de l'Ecole des femmes* (Paris, 1664, chez Nicolas Pepingue), Bélise résume l'entretien de don Quichotte avec le chanoine, et elle ajoute que c'est sur l'avis de cet oracle que l'abbé d'Aubignac « s'était offert de prendre la surintendance de nos théâtres. »

en au faubourg Saint-Germain. » Dans le prologue de ses *Amours de Jupiter et de Sémélé* (1622), Boyer prêtera à Euterpe les mêmes attaques contre Melpomène, sa fausse pompe et ses nobles fureurs.

La comedia ne fait que profiter d'abord de cette réaction. N'est-elle pas une source inépuisable d'intrigues pour la tragi-comédie qui regagne tout le terrain que la tragédie lui avait ravi? Sans doute, le roman lui fait concurrence (1). Il inspire à Desfontaines sa *Bellisante* (1632) (2) et à Gillert de la Tessonnerie sa *Mort de Valentinian et d'Isidore* (3) (1646). Mais ses combinaisons sont moins brillantes et plus banales. Le drame espagnol est autrement fécond et coloré. Aussi le pille-t-on sans scrupule. C'est de lui que sont traduites la plupart des pièces qui de 1645 à 1660 ont obtenu quelque succès. Qu'elles s'appellent tragi-comédies ou comédies, elles représentent le même genre, elles sont la marque d'un art plus ou moins habile, mais toujours superficiel. Ce n'est d'ailleurs plus à Lope et à ses contemporains qu'on s'adresse. La comedia ironique, moins désordonnée, mais d'une imitation plus dangereuse que la comedia héroïque nous envahit alors (4),

(1) Il est bon de rappeler que le roman dérive souvent d'Espagne et que parfois même il se combine avec la comedia. C'est ainsi que dans son *Ibranim ou l'illustre Bassa*, Scudéry (1642) ne se contente pas du récit de sa prolixe sœur. Il met encore à profit *El Astrologo fingido* de Calderon.

(2) Tirée du roman de *Valentin et d'Orson*. C'est le sujet que proposait Sestiane dans les *Visionnaires* de Desmarets.

(3) Tirée de l'Astrée.

(4) En 1646, d'Ouville traduit, dans son *Jodelet astrologue*, *El Astrologo fingido* de Calderon qu'en 1648 Thomas Corneille imite à nouveau dans son *Feint astrologue*. En 1654, Scarron, Thomas Corneille et Boisrobert tirent chacun une pièce des *Obligados y Ofendidos* de Rojas. En 1655, Thomas Corneille et Scarron empruntent à Calde-

et ce sont surtout ses défauts qui risquent de passer sur notre scène. Des intrigues enchevêtrées avec plus d'art et de mesure, mais d'un éclat factice et d'une monotone complication, un amour qui n'est qu'une mode raffinée, un honneur qui devient une caricature inhumaine ou grotesque, une langue subtile et boursouflée, voilà les dangereux exemples qu'au milieu des plus fortes et des plus gracieuses beautés présentaient trop souvent Calderon et Rojas, Villegas et Solis. Il était d'autant plus difficile de les imiter qu'il fallait contraindre leur liberté indocile à des règles étroites dont l'empire n'était plus discuté. Si du fouillis de leurs situations compliquées, Thomas Corneille tire des adaptations intéressantes ou simplement intelligibles, si Scarron trouve le moyen d'y retremper sa verve gauloise, peut-être conviendra-il de leur en tenir compte pour leur pardonner d'avoir gâté ou déformé leurs modèles.

Thomas Corneille et l'imitation tragi-comique de la comedia

Thomas Corneille manquait de génie, mais il avait un réel talent d'assimilation, et c'est pourquoi son œuvre est la meilleure expression

ron, l'un son *Geôlier de soi-même*, et l'autre son *Gardien de soi-même*. C'est de Calderon aussi que viennent, en 1656, *les Coups d'amour et de fortune*, de Boisrobert, et les *Coups de l'Amour et de la Fortune*, de Quinault. Je ne parle pas des comedias qui ne suscitent qu'une seule imitation. La liste en serait trop longue. De 1645 à 1660 toutes les œuvres dramatiques qui franchissent les Pyrénées sont traduites dès leur arrivée. Nous avons même une comédie de Thomas Corneille, *le Charme de la voix* (1653), qui est jouée avant la première édition connue de son original. (*Lod que puede la aprehension*, de Moreto, 1654).

des goûts successifs de ses contemporains. Aucune autre ne nous renseigne plus exactement sur la diffusion de la comedia comme aussi sur la réaction qu'elle a provoquée. Si l'on ne tient pas compte des quelques pièces qui interviennent parfois comme des retours à une manière antérieure, on peut la diviser en quatre périodes. De 1647 à 1657, Thomas Corneille demeure tout entier sous l'influence de la comedia, mais il ne la regarde qu'à l'extérieur, et il ne sait en faire sortir ni la pure tragédie ni la haute comédie. Aussi se lasse-t-il de ses combinaisons superficielles. De 1658 *(La Mort de l'empereur Commode)* à 1669 *(La Mort d'Annibal)* il s'efforce d'atteindre aux régions où plane son frère, mais il sent que l'atmosphère en est trop froide, et, pour devenir plus humain, quand il ne retombe pas dans le burlesque, il cherche à réintégrer l'amour dans la tragédie sous la forme de la galanterie. Racine lui enseigne à partir de 1672 la beauté et la force de la passion vraie, et il n'aurait pas quitté cette école si elle n'avait demandé des ressources qu'il n'avait point. On entrevoit enfin avec ses dernières pièces comment l'influence espagnole est prête à reparaître sous d'autres formes en dépit de ceux qui réussissent à lui substituer l'imitation directe de la nature. L'histoire du théâtre de Thomas Corneille est ainsi celle des chances diverses qu'a courues la comedia dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

Ses premières préfaces sont déjà fort suggestives. Elles nous font comprendre dans quel esprit il a cherché à adapter ses modèles au goût de son public. Les critiques de son temps n'avaient pas des idées bien différentes de celles qui jadis ins-

piraient les détracteurs de Térence. Ils faisaient volontiers consister le mérite de l'auteur dans la découverte de son original. C'était en quelque sorte un vol à leurs yeux de reprendre une pièce étrangère qu'un autre avait déjà traduite ou imitée. Il arrivait parfois que deux et même trois écrivains se rencontraient dans le choix d'une comedia, mais c'était d'ordinaire dans la même année, et chacun prétendait ne rien devoir à ses rivaux (1). Thomas Corneille se défend très vivement d'avoir emprunté ses *Engagements du hasard* à *l'Inconnue* de Boisrobert. « Il y a, dit-il dans sa dedicace, quelque sorte d'injustice à ne laisser pas jouir chacun du fruit de son travail. » C'est qu'on était alors tenté d'attacher à la simple traduction une valeur exceptionnelle. On voulait des comédies qui fussent bien espagnoles, comme on en demandait à Rome qui vinssent directement d'Athènes. Dans la préface de son *Feint Astrologue*, Thomas Corneille semble se piquer surtout de suivre exactement son guide Calderon. Il ne se refuse pourtant pas le droit d'user de l'antique *contaminatio*. C'est que dans l'amas des intrigues espagnoles il en est qu'il ne craint pas de trouver « stériles et déréglées » (2). Aussi se préoccupe t-il de changer ce qu'il croit « languissant », et de choisir « les plus agréables surprises ». Son goût français répugne aux contrastes trop violents. Il se laissera bien parfois

(1) Rien n'est plus significatif sur ce point que l'empressement avec lequel Scarron, Thomas Corneille et Boisrobert tirent en 1654 leurs *Illustres* ou *Généreux Ennemis* de la même comedia de Rojas. Scarron prend bien soin dans sa dédicace de noter que ce « beau sujet espagnol » lui a « donné dans la vue » en même temps qu'à ses deux rivaux.

(2) Cf. Dédicace des *Engagements du hasard*.

entraîner par le succès du burlesque à la Scarron. Mais ses véritables préférences sont pour « un sujet, qui sans tenir trop du sérieux ne donne pas tout à la bouffonnerie (1). » C'est le « mélange assez peu commun de plaisant et de sérieux » (2) qui l'attire vers la comedia.

Malheureusement il se trouve fort embarrassé pour traiter « ces sortes de poëmes ». S'il ne s'attache pas étroitement « à ces lois sévères du théâtre qui demandent un lieu fixe pour la scène » (3), il ne veut pas non plus en secouer le joug parce qu'il y voit un excellent remède contre les caprices désordonnés de ses modèles. Et puis, et surtout il n'a pas cette divine fantaisie dont les gracieux reflets éclairaient l'œuvre de Rotrou. Il flotte donc entre diverses méthodes d'imitation sans pouvoir trouver la véritable formule. Tantôt il s'attache surtout aux souples complexités de l'intrigue, et il essaie de les simplifier sans trop leur enlever de leur ingéniosité. Tantôt, séduit par les beautés tragiques de l'honneur espagnol, il paraît avant tout préoccupé de les dégager du moindre mélange avec les réalités brutales et de les faire ressortir en pleine lumière. D'autres fois enfin, il semble chercher presque exclusivement à accommoder à l'esprit français la saveur pittoresque des « graciosos ». Jamais il ne réussit à fondre parfaitement les disparates de la comedia, et il ne faut pas trop lui en vouloir parce qu'en effet la tâche était impossible.

Les Engagements du hasard (1647) en sont

(1) Epître de *l'Amour à la mode.*
(2) Dédicace du *Geôlier de Soi-même.*
(3) Cf. Epître de *Don Bertrand de Cigarral.*

une excellente preuve. Thomas Corneille y essaye de la contamination pour donner à une intrigue espagnole plus d'humanité et de concentration. Il ne réussit qu'à écrire une assez pénible adaptation. La matière d'une comedia était déjà trop abondante. Quelle étrange entreprise de la vouloir combiner avec d'autres incidents ! Il y avait dans « Los Empeños de un acaso » la plus dramatique saveur, et il y avait dans *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1) la plus vive ingéniosité. Les raccords qu'imagine Thomas Corneille entre ces deux comedias de Calderon sont d'ordinaire bien pénibles et bien invraisemblables. L'intrigue ainsi transformée est trop souvent maladroite, et elle perd tout son sens pour n'exciter qu'un léger intérêt de curiosité. Il est vrai qu'elle devient plus conforme au goût français. Elle se refuse ces scènes trop espagnoles où un père parle de massacrer sa fille et un frère d'égorger sa sœur (2). Lorsque don Felix surprend entre les mains du valet Hernando un billet qu'il croit adressé à sa Léonor : « Ecoute, s'écrie-t-il, dis à don Juan de Silva que Don Felix de Toledo le prévient que, si jamais il traverse cette rue, il le tuera à coups de couteau. Pour lui prouver qu'il saura le faire, porte-lui pour signes ces deux coups ». Et aussitôt il frappe de son poignard le malheureux valet (3). Le héros des *Engagements du hasard* se contente de donner un soufflet à Clarin.

(1) Une maison à deux portes est difficile à garder.

(2) On n'y retrouve pas non plus, bien entendu, la rencontre de don Juan et don Félix qui s'abordent pour un duel comme pour une courtoisie. (« Empeños II, 6) ni la discussion entre don Juan et don Diego qui se disputent le droit de se battre avec don Félix (II, 7).

(3) « Los Empeños de un acaso » I, 12.

Si Thomas Corneille rabaisse de la sorte les élans sauvages de l'honneur espagnol, c'est qu'il ne veut point sortir de l'humanité, c'est aussi qu'il cherche à donner à sa pièce plus d'unité dans le ton. Voilà pourquoi il supprime les gongorismes qui font avec les plaisanteries grossières du gracioso un si violent contraste. Il transforme même l'esprit des valets espagnols suivant un procédé qu'il tient du Cliton de son frère ; il essaie de l'accommoder à la verve gauloise. Ecoutez Clarin parler à Célie qui dérobe son visage sous sa mantille : « Etre fille et suivante, et ne babiller point !

« ... — Adieu, lune ou soleil caché sous une nue. »(I, I)

Ecoutez-le encore se vanter d'avoir fait des vers non plus à Célie mais à Béatrix :

« Tu ris, mais quand tu mets une poitrine en braise,
Un cœur qui s'y rôtit n'est pas trop à son aise.

BÉATRIZ

Tu te sens donc pour moi d'amour bien travaillé ?

CLARIN

Ma foi, je n'en dors point quand je suis éveillé ».
(I, 5)

Il ne faut pas mépriser ces sortes de plaisanteries puisque Molière ne les a pas dédaignées. Malgré tout, *les Engagements du hasard* manquent de vie et de couleur. C'est un mince mérite de respecter l'unité de temps et de n'user qu'assez sobrement d'une double décoration, quand la concentration de l'intrigue ne sert point à renforcer les ressorts du drame. C'est un leurre vérita-

ble d'effacer les couleurs trop criardes s'il ne reste à la place que la plus terne grisaille. Il y a des beautés trompeuses mais brillantes dans la comedia. Ce n'est point leur donner de la vérité que de leur ôter leur parure. Sous l'éblouissement du soleil, nous croyons voir à nos pieds chatoyer un diamant. Nous voulons l'examiner à l'ombre, et ce n'est qu'un morceau de verre Il n'en était pas moins joli quand il luisait sous les rayons d'or (1).

Le Feint Astrologue (1648) a au moins le mérite de nous montrer chez Thomas Corneille une juste préoccupation de clarté et de simplicité. « Je sais, dit-il dans son Epître, que notre théâtre ne souffre rien d'inutile. » Aussi, au lieu d'aller emprunter à une autre comedia de quoi compliquer encore son intrigue, il s'efforce au contraire d'élaguer *d'El Astrologo fingido* les scènes inutiles ou trop froides. Pour ne pas changer trop souvent de lieu, il met en récit dans son second acte les longues scènes qui ouvrent la comedia de Calderon. La contrainte des règles l'amène ainsi à une assez heureuse concentration. Son désir de franciser sa matière n'est pas non plus

(1) Dans la première scène de *Casa con dos puertas*. Marcela prie Lisardo de ne plus la suivre. « Difficilement, répond le jeune homme, le soleil pourrait obtenir du tourne-sol qu'il ne suive pas sa splendeur ; difficilement l'étoile polaire, lumière fixe et claire, voudrait que l'aimant ne regardât pas vers elle, et difficilement l'aimant obtiendrait d'être abandonné par l'acier. Si votre éclat est un soleil et mon bonheur un tourne-sol, si l'étoile polaire, c'est votre opiniâtreté, et si la pierre aimantée est ma douleur, si votre rigueur est un aimant et si mon ardeur inébranlable est un acier ; comment puis-je m'arrêter, quand je vois partir mon soleil, mon étoile et mon aimant, étant moi-même la fleur, la pierre et l'acier ! » Voilà le gongorisme sous sa forme complète. Cela est insupportable en France, et cela est en effet du plus parfait mauvais goût, mais cela n'en est pas moins délicieux en Espagne.

sans lui rendre parfois service. Il met à la place de saillies trop espagnoles des jeux de scène qui ne manquent pas de vivacité et de plaisantes dissertations. Les efforts de Philipin pour se contraindre à se taire (II, 4) sont plus amusants que les bouffonneries de Moron. Don Fernand, à qui Thomas Corneille confie plus justement qu'à son valet le rôle du feint astrologue, s'inspire avec bonheur de son almanach et de son traité de la sphère. Ce faux disciple du « grand Nostradamus » (II, 2) se sert pour parler de l'influence des astres de prétendus termes de l'art qui amènent sur les lèvres le même sourire que le latin du *Médecin malgré lui* (II, 3). Calderon avait emprunté à un entremes de Lope (1) la scène drôlatique où Moron persuade à l'écuyer Otânez que par la vertu de ses enchantements il va le faire transporter sur les montagnes de son pays. Thomas Corneille prête à Philipin qui joue le même tour au vieux domestique Mendoce, un discours sur les diables dont la saveur un peu forte n'est point déplacée sur la terre de Gaule (V, 8) (2). Le *Feint Astrologue* n'est donc pas seulement une traduction facile et naturelle. Thomas Corneille y montre parfois plus de simplicité ferme dans l'intrigue et une couleur plus française. Mais il ne sait point s'élever au-dessus de son modèle pour faire de son imitation une création.

Aussi risque-t-il de se laisser complètement égarer par la comedia. C'est ce qui lui est arrivé

(1) *Entremes de la Hechizera* (de la Sorcière).
Cf. *Fiestas del Santisimo Sacramento* composées par Lope et recueillies par Joseph Ortiz de Villena. Sarragosse, 1644.

(2) Ce discours est d'ailleurs tiré de l'*Exprit Folet* (II, 8) de d'Ouville (1641) ou plutôt de *La Dama duende* de Calderon (fin de la 1re journée).

dans son *Charme de la Voix*. Il a fort bien senti lui-même dans son Epître que le goût de l'Espagne et de la France était « fort différent ». Il trouvait bizarres, dit-il, les motifs de *Lo que puede de la Aprehension*, et les caractères lui en semblaient plus capricieux que raisonnables. Il s'est laissé pourtant persuader par ses amis que son adresse lui permettrait de faire applaudir à l'Hôtel de Bourgogne une comedia qui avait été « reçue avec acclamation » au-delà des Pyrénées. L'échec lui prouva qu'il avait eu tort d'en essayer « la copie ». L'intrigue de Moreto est en effet bien superficielle et bien invraisemblable. Ce duc qui s'éprend d'une voix « à la merci d'un rhume » n'est qu'un fantoche assez froid. Les incidents auxquels il est mêlé sont presque toujours usés et monotones. Tout le rôle de Carlos, par exemple, n'est qu'une reprise assez terne de *Mirad a quien alabais* (1). Le seul intérêt de *Lo que puede la aprehension* est dans l'étude d'un sentiment trop spécialement espagnol, le point d'honneur féminin. C'est parce qu'elles veulent n'être aimées que pour leur beauté et ne laisser sans vengeance aucun mépris de ceux-là même qui ne leur plaisent point, que Fenisa et la duchesse de Parme rendent l'intrigue de Moreto possible. Pour leur donner plus d'humanité, Thomas Corneille leur enlève toute grâce et toute saveur. Elles rencontraient au milieu de leurs subtilités des délicatesses charmantes pour décrire cette capacité étrange de l'âme qui peut supporter mille ennuis

(1) C'est la pièce de Lope à laquelle Rotrou avait emprunté une partie de son *Heureuse Constance*. On en retrouve aussi les thèmes principaux dans *La Ventura sin buscalla* et dans *Llegar con la ocasion*.

et qu'une seule joie suffit à remplir. Elles perdent dans l'adaptation française cette impalpable fleur de poésie. Thomas Corneille ne ternit pas moins l'éclat que le sentiment de l'honneur donnait parfois aux héros de Moreto. Son Carlos ne sait plus parler avec noblesse de ses devoirs envers son souverain. Son Fréderic oublie les belles paroles qu'avait trouvées son original espagnol pour résister à son roi au profit de l'Etat et contre son propre intérêt. Il n'y a rien qui émeuve dans le *Charme de la Voix*, et il n'y a rien non plus qui amène un sourire durable. Parce qu'il n'a regardé la comedia qu'à la surface, Thomas Corneille ne lui a emprunté qu'une intrigue sans vraisemblance et des personnages sans âme.

Il est plus heureux dans le *Geôlier de soi-même* (1655) pour le choix de son modèle, mais il n'y montre point une meilleure méthode d'imitation. *El Alcaide de si mismo* est une des jolies comedias de Calderon. L'amour et l'honneur y sont peints avec une finesse assez délicate. Margarita apporte dans sa tendresse une force singulièrement touchante. « Les femmes de mon rang, dit-elle à Federico qu'elle veut sauver, n'aiment point pour oublier. Avant de t'aimer, j'aurais pu prendre garde à tous les inconvénients. Mais je t'ai aimé, et maintenant je n'ai plus à revenir en arrière. Si tu meurs, je mourrai ». Laure paraît bien pâle à côté de cette infante qui se fait de son amour un si noble point d'honneur. Frédéric est loin de faire oublier Federico dont les gongorismes ne gâtent pas trop l'élégante et sincère passion. Isabelle enfin ne se souvient guère de l'ardente jalousie d'Elena. Au

lieu de chercher dans l'analyse des sentiments l intérêt de sa pièce, Thomas Corneille ne semble guère préoccupé que de respecter les règles et d'assurer le succès de l'acteur comique Julien Bedeau. Il transporta à Gaïette quelques-unes des scènes qui se passaient dans la campagne de Naples. Il en supprime d'autres où intervenaient des paysans et qui étaient tout aussi pittoresques qu'inutiles.

Et il est vrai que son intrigue est plus concentrée et mieux conduite. Mais que de couleur elle perd et que de vivacité ! Jodelet, qui en devient l'âme, ne manque pas toujours de fantaisie puisqu'il fait parfois songer à Sosie. (1) Mais son rôle de fantoche extravagant est moins vraisemblable que celui du paysan Benito. Il y a, dans la comedia, deux sortes de « graciosos » qui toutes deux sont contenues dans l'immortel Sancho Pança. Il y a le valet matois qui parodie son maître avec esprit et oppose à ses rêves ambitieux la réalité avec ses platitudes. Et il y a aussi le domestique lourdaud dont la sottise garde toute la saveur du terroir. Benito est un excellent exemplaire de ce second type. Sa niaiserie n'est pas moins drôle que la finesse narquoise de Jodelet qui ne se refuse d'ailleurs aucune grossièreté. S'il y a parfois du vaudeville dans *El Alcaïde di si mismo,* il y a de la farce dans le *Geölier de soi-même.* (2) Thomas Corneille note dans sa

(1) Cf. I, 6 où Jodelet se prépare aux questions qu'on pourrait lui faire, et, après s'être exhorté au courage, se cache derrière des arbres à l'approche « de fort vilaines gens. »

(2) Cf. la scène (IV, 4) où Jodelet arrive avec son cure-dents qu'il offre à Laure. Il est vrai que Thomas Corneille s'y souvient de Scarron.

dédicace que le succès de sa pièce lui vient de son sujet extraordinaire et du mélange qui s'y rencontre du plaisant et du sérieux. Or, la nouveauté de l'intrigue ne lui appartient point, (1) et il n'a guère touché au sérieux que pour le rendre plus terne. Ce qu'il a pu ajouter de plaisant n'empêche point de regretter qu'il n'ait pas su chercher dans son modèle plus et mieux que des complications romanesques ou burlesques. (2)

S'il est plus heureux dans l'*Amour à la Mode* et dans les *Illustres Ennemis*, c'est qu'il s'efforce de s'y élever au-dessus d'un imbroglio factice et de donner à son imitation un sens et une portée. Dans les *Mélanges poétiques* qui parurent en 1632 à la suite de *Clitandre*, Pierre Corneille avait inséré une chanson dont voici le premier et le dernier couplet :

« Si je perds des maîtresses,
J'en fais encor plus souvent,
Et mes vœux et mes promesses
Ne sont que feintes caresses,
Et mes vœux et mes promesses
Ne sont jamais que du vent....

(1) Il n'y a guère dans le *Geôlier de soi-même* qu'une heureuse invention (c'est la scène où Frédéric fait entendre son amour à Laure en parlant pour Jodelet). et elle vient de *Jodelet ou le Maître Valet* de Scarron ou plutôt de *Donde bray agravitos no hay celos* de Francisco de Rojas.

(2) *Le Galant doublé* (1660) donnerait lieu aux mêmes observations. Sans doute son héros Fernand est plus sympathique que le don Diego de Calderon qui touche de trop près au chevalier d'industrie. Mais toute la saveur d'*Hombre pobre todo es traza* disparaît dans l'adaptation de Thomas Corneille. Qu'importe que l'intrigue soit chez lui plus claire et plus régulière, si elle perd une bonne partie de son intérêt et de son pittoresque ? Qu'importe que sa langue s'interdise des fautes de goût, si elle se dépouille en même temps de toute delicatesse et de toute couleur ?

Mon usage est si commode,
On le trouve si charmant,
Que qui ne suit ma méthode
N'est pas bien homme à la mode,
Que qui ne suit ma méthode
Passe pour un Allemand. »

C'est cet « usage si commode » que Thomas Corneille a voulu peindre dans son *Amour à la Mode*. « Pour vivre en estime parmi les dames, écrit-il dans son Epître, il suffit bien souvent de faire porter à la galanterie les livrées de l'amour. » Le moment était bien choisi pour noter ces hypocrisies mondaines. La Fronde favorisait ce scepticisme élégant qui cherche le plaisir en évitant l'ivresse et vole de fleur en fleur sans jamais se poser sur aucune. Il faut une foi à la passion sincère, et il n'y ayait alors que doutes distingués et stratagèmes subtils. La politesse des sociétés raffinées s'offense des sentiments vrais qui sortent de la commune mesure. Elle pardonne volontiers les mensonges, puisqu'elle est elle-même une convention. En montrant dans son Oronte un petit-maître vaniteux et dans sa Dorotée une aimable coquette, Thomas Corneille donnait l'illusion d'une originale peinture de mœurs. Il avait surtout le mérite d'être tombé sur un excellent modèle. *El Amor al uso* est une charmante comedia. L'intrigue en est vive et leste, et les motifs en sont assez neufs. Le don Diego d'*Hombre pobre todo es trazas* passe bien de d. Beatriz à d. Clara avec cette légèreté frivole qui fournit encore à Calderon quelques jolis détails dans ses « Mañanas de abril y mayo. » Mais il est loin d'avoir l'allure et la verve du héros de Solis.

Thomas Corneille s'est montré bien inspiré

quand il a voulu présenter à Paris le « genre de politique » que don Gaspar cultivait en Espagne. « Cet usage, dit-il, doit-être reçu chez toutes les nations. » Il n'est en tout cas nulle part mieux à sa place qu'en France. Le mépris de la femme qui est à l'origine des insouciantes galanteries (1) inspirait depuis longtemps nos farces après nos fabliaux, et la théorie de l'amour à la mode, si elle ne venait d'Espagne, semblerait dériver directement de l'esprit gaulois et passerait pour la première forme du scepticisme parisien. Aussi Thomas Corneille est-il tout naturellement amené à transporter la scène aux Tuileries. Si l'on n'avait pas lu Solis, on croirait presque qu'il a vu les jolis manèges qu'il prête à son Oronte et à sa Dorotée. Peut-être en effet les a-t-il vus, mais il les a d'abord lus dans *El amor al uso*. Don Gaspar et doña Clara, qui n'est que sa réplique féminine, esquissaient déjà les mêmes gestes et prononçaient les mêmes paroles. Mais le monde où ils s'agitaient se souvenait encore des anciennes mœurs, et leur coquetterie semblait moins factice parce qu'ils en pouvaient-être victimes. Le point d'honneur faisait courir aux hommes comme aux femmes des dangers qui donnaient à leurs intrigues et à leurs rendez-vous une allure étrangement dramatique. Ceux qui, pour aimer, ne consultaient point la mode, mais leur cœur, faisaient avec les champions d'une indifférence dédaigneuse un contraste à la fois piquant et émouvant. (2) Tho-

(1) Voir comment Oronte (IV, 1) recommande de traiter les femmes : « Et les mésestimer toutes séparément. »

(2) Cf. par exemple, dans la première journée, la jolie scène de jalousie entre Isabel et Clara.

mas Corneille a beaucoup perdu à se priver de ces vigoureuses peintures. Ses personnages parlent trop et ne se remuent pas assez. Son action, qui, grâce à l'unité de lieu, est plus claire et plus concentrée, manque de force et de couleur. Il n'en a pas moins un très grand mérite, c'est d'avoir compris les relations qui pouvaient exister entre le comique espagnol et l'esprit français. Dorante qui nous était venu, lui aussi, de l'autre côté des Pyrénées avait déjà fait chez nous bonne figure, et ses menteuses galanteries, toutes proches de « l'Amour à la Mode », y avaient obtenu le plus franc succès. Oronte, qui appartient à la même famille, peut passer pour le père d'une nombreuse et illustre lignée. Sans parler de l'Acaste ou du Clitandre de Molière qui se souviennent peut-être de sa fatuité cavalière, l'*Homme à bonnes fortunes* de Baron et le *Chevalier à la mode* de Dancourt s'inspirent directement de ses exemples et de ses leçons que n'oublieront ni le Marquis de Reguard ni le Petit-Maître de Marivaux. Thomas Corneille ne s'était donc pas trompé en supposant que le héros de Solis n'aurait pas de peine à s'acclimater en France.

Il a été plus heureux encore dans la peinture de ses valets. Cliton n'est pas une simple copie du gracioso Ortuño. Par sa verve gauloise et son bon sens avisé il nous rappelle son homonyme du *Menteur* et il nous fait songer à Gros-René. Sa Lisette nous mène tout droit aux soubrettes de Molière. Voilà pourquoi *l'Amour à la Mode*, qui n'est souvent qu'une traduction vive et facile, mérite pourtant une place dans l'histoire de notre théâtre. On y voit se dégager de la comedia des éléments qui ne se trouvaient point dans les cane-

vas italiens et qui étaient nécessaires à la formation de notre comédie de mœurs.

Les *Illustres Ennemis* (1654) marquent peut-être le plus haut effort de l'art de Thomas Corneille. Après avoir essayé, à l'exemple de son glorieux frère, d'emprunter à l'Espagne un peu de sa matière comique, c'est, toujours sous la même influence, le tragique et ses nobles angoisses qu'il veut à son tour faire passer d'un côté à l'autre des Pyrénées (1). Le fond de sa pièce est emprunté à une comedia de Francisco de Rojas : *Ofendidos y obligados, y gorron de Salamanca* (Offensés et obligés, ou l'Ecolier de Salamanque. Mais, au lieu de suivre son modèle avec la servilité de ses rivaux (2), il lui a trouvé trois fâcheux inconvénients. La comedia de Rojas ne cherche qu'à ramener sans cesse par d'ingénieux procédés la situation qui lui donne son titre. Les deux principaux personnage, don Pedro et le comte de Bellor, se trouvent tour à tour l'un par l'autre *offensés et obligés*. L'intrigue qui les met ainsi aux prises est d'une subtilité un peu monotone. Elle se complait en outre dans des épisodes d'une saveur trop forte et trop spéciale qui nous font connaître tour à tour la vie intime des étudiants de Salamanque et les mœurs des assassins de profession quand la prison leur a ouvert ses portes. Enfin, le contraste était étrangement brutal entre ces peintures d'un réalisme familier et les scènes du plus haut tragi-

(1) M. Reynier, l'excellent biographe de Thomas Corneille, n'a connu qu'une source des *Illustres Ennemis*, la comedia de Rojas, et son étude sur cette pièce se ressent un peu de cette lacune. Cf. *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, par G. Reynier, Hachette, 1892.

(2) Scarron : *l'Ecolier de Salamanque ou les généreux ennemis*, et Boisrobert : *Les généreux ennemis*.

que. Aussi Thomas Corneille a-t-il demandé à deux comedias de Calderon les moyens de donner à son drame une unité plus forte et un ton plus soutenu et plus relevé.

Amar despues de la muerte (Aimer par-delà la mort) lui fournit son premier acte. C'est là qu'il a trouvé l'idée de l'injure subie par le vieux don Sanche. Son Alonse propose au vieillard de faire épouser sa fille Jacinte par son insulteur, comme Fernando de Valor conseillait à don Juan de Malec de donner Clara à don Juan de Mendoza qui l'avait offensé. Cette réparation, conforme aux lois de l'honneur espagnol, amène chez Thomas Corneille les mêmes incidents que chez Calderon. Clara aimait Tusani, qui voulait réclamer à son père son affront pour dot, mais elle s'y opposait pour ne pas lui faire partager sa honte, et elle se déclarait prête à épouser l'insulteur de don Juan de Malec. Jacinte n'a pas une autre attitude vis-à-vis de don Lope. Ses paroles sont nobles et fortes, mais elles ne sont qu'une heureuse traduction d'*Amar despues de la Muerte*.

El pintor de su deshonra (Le peintre de son déshonneur) a inspiré à Thomas Corneille la meilleure partie de son second acte (1). On y voyait une Serafina qui, après son mariage avec don Juan, se trouvait brusquement en présence de don Alvaro, qu'elle avait aimé de toute son âme, mais dont on lui avait annoncé le naufrage. Elle repoussait d'abord cet amour qui surgissait trop tard devant elle, et sa vertu s'exprimait avec

(1) Les scènes 4, 5 et 6 de l'Acte II des *Illustres Ennemis* et la scène 6 de l'Acte III sont directement tirées des scènes 8, 9, 10 et 22 de la première journée d'*El pintor de su deshonra*.

une singulière énergie. La Cassandre des *Illustres Ennemis* n'est pas encore mariée lorsque revient Pèdre qu'elle a cru mort, mais elle n'en veut pas moins demeurer fidèle à la parole que son frère Enrique l'a contrainte de donner à Fernand. Les scènes où elle apparaît, qui ne découlent pas de la même source, ne servent que de raccord et d'explication.

A partir du troisième acte (1), Thomas Corneille fait appel à Rojas. Grâce aux incidents qu'il a tirés de Calderon, il peut supprimer les épisodes qu'il trouvait trop savoureux ou trop familiers. Au lieu de représenter une suite subtile d'offenses et d'obligations, il se contente d'une seule embûche où Alvar arrache le Comte aux assassins soudoyés par son père. Son intrigue, moins monotone et plus concentrée, est aussi plus humaine et plus décente. Enrique n'est pas tué comme l'Arnesto de Rojas ; il survit à sa blessure, et, pris de repentir, il délie sa sœur de sa promesse, et il se reconnaît coupable de l'affront qu'a subi don Sanche et que, sans le savoir, a vengé son fils Alvar. Jacinte ne perd rien à demeurer une pure jeune fille. Un public français aurait peine à supporter la scène qui ouvre *Obligados y Ofendidos* et les longues explications de Fenix dévêtue et rouge de honte.

Ce n'est pourtant pas dans l'habileté de la *contaminatio* que réside le véritable intérêt des *Illustres ennemis*. Après tout, la situation principale qui justifie le titre n'était pas aussi neuve que belle. Nous avons vu Arsidor et Alcandre se

(1) Plus exactement à partir de la scène 7 du 3e acte.

livrer dans le *Trompeur puni* (1631) de Scudéry un combat de générosité qui n'était pas sans analogie avec l'admirable dialogue de don Lope et de don Alvar (III, 11). La comedia a fourni à Thomas Corneille beaucoup plus et beaucoup mieux qu'une intrigue forte et ingénieuse. Elle lui a permis parfois de relever son style jusqu'à la hauteur de la grande tragédie. Voici en quels termes Jacinte, après l'affront infligé à son père, refuse l'amour de Lope :

Je vous aime, il est vrai, mais l'auriez-vous pu croire,
Sans croire en même temps que j'aime votre gloire ?...

LOPE

Quoi ! vous refuseriez un cœur qui vous adore ?

JACINTE

Quoi ! je pourrais souffrir ce qui me déshonore ?

LOPE

J'assure votre honneur, et c'est là vous aimer.

JACINTE

Je conserve le vôtre, et c'est vous estimer,

LOPE

Hélas ! que cette estime est contraire à ma flamme !

JACINTE

Accusez-en le ciel sans m'en donner le blâme.

LOPE

Que vous secondez bien sa funeste rigueur !

JACINTE

Assez mal, et sans doute aux dépens de mon cœur.» (I, 4).

Un tel dialogue serait-il indigne du grand frère ? Il est vrai qu'il est en partie de Calderon (1) Mais Thomas Corneille n'est pas seulement un traducteur habile. Il corrige avec un goût bien français les métaphores et les gongorismes de ses modèles. Sa langue est peut-être moins pittoresque, mais elle est plus simple et plus naturelle. Elle s'interdit avec raison ces morceaux de bravoure dont la subtilité ne tarde pas à devenir pénible (2). Elle ne fait que gagner à se priver de ces rythmes lyriques où les paroles des acteurs s'interrompent et se mêlent comme pour un duo d'opéra (3). Si elle reste bien froide et bien embarrassée quand elle veut reproduire l'intraduisible préciosité espagnole (4), si elle n'atteint pas à cette vigoureuse concision dont la comedia n'a livré le secret qu'à Pierre Corneille, en revanche, elle garde une unité plus forte et plus saisissante. Au lieu de se complaire dans les jeux de mots et les bouffonneries du gracioso Crispinillo, elle ne se départ jamais de sa tonalité tragique

(1) Cf. *Amar despues de la Muerte* (1re journée, scène 4). *Clara :* « Mon amour est si grand que je ne veux pas être ta femme. Tu ne dois pas avoir une femme dont le père ait perdu son honneur. — *Lusani :* Je le désire pour te venger. — *Cl.* Je le refuse par respect pour toi. — *T.* N'est-ce pas là t'aimer ? — *Cl.* N'est-ce pas là t'estimer ? »

(2) Cf. Le long récit de Fenix dans la première scène d'*Obligados y Ofendidos*.

(3) Cf. *Obligados y ofendidos*. IIIe journée, fin de la scène 3 entre Casandra et Fenix.

(4) Cf. III, 6. Comment Cassandre explique son pouvoir sur ses larmes : « Quand de ce que je fus j'ose me souvenir,
« Mon cœur comme en tribut s'apprête à m'en fournir ;
« Quand par ce que je suis il connaît qu'il s'abuse,
« Mon cœur, ce même cœur, soudain me les refuse.... etc. »

C'est une traduction maladroite d'*El pintor de su deshonra*. La langue française se prête mal aux subtilités espagnoles.

Aussi s'applique-t-elle avec justesse à la belle peinture de l'amour et de l'honneur que les *Illustres Ennemis* ont le grand mérite d'avoir tirée de Rojas et de Calderon. Moins précieux que Tusani, Alvar trouve des mots qui touchent, pour se faire répéter par Cassandre qu'elle se sacrifie à l'honneur de son père :

« Que vous connaissez peu ce que c'est que d'aimer !
Jamais, jamais l'amour n'eut d'excuse frivole;
Il sait charmer cent fois par la même parole.
On a beau la redire et beau la répéter,
De nouvelles douceurs s'y font toujours goûter...
Dites-la donc encore, cette excuse charmante,
Qui soulage mes maux quand elle les augmente. » (II, 4)

Il y a là un peu de cet amour véritable qui se nourrit de larmes et qui savoure la volupté de la douleur.

Thomas Corneille n'est pas moins heureux quand il emprunte à Rojas son drame de l'honneur. Quelle admirable péripétie que celle qui découvre à Alvar que son sauveur est le frère de celui qu'il a frappé en duel et de celle pour qui il verserait toutes les gouttes de son sang. Il veut le fuir pour ne pas avoir à se battre contre lui, et, quand il le retrouve, son père le lui désigne comme son insulteur :

« O haine, amour, vengeance, ô doux et puissants nœuds,
Qui déchirez mon âme et confondez mes vœux,
Finissez un combat qui me rend trop à plaindre,
Ou cachez-moi les maux que vous me faites craindre. »
(IV, 6)

Malheureusement, si Thomas Corneille peint avec force les tragiques exigences de l'honneur espagnol, il ne recule pas devant ses pires excès.

Don Sanche n'hésite pas, pour se venger, à recourir au plus odieux guet-apens (1). Don Alvar est bien son digne fils. Sur un simple bruit qu'il sait parfaitement faux, il veut répandre le sang d'un homme auquel il doit la vie et qu'il a sauvé à son tour (2). Les femmes ne discutent pas plus que les hommes, dans les *Illustres Ennemis*, les exigences les moins naturelles et parfois les plus odieuses de ce qu'elles croient leur honneur. Il semble même qu'elles se piquent de les accepter avec le plus froid orgueil. Sur les instances de son frère, Cassandre a donné sa parole à Fernand. Elle n'y aurait jamais consenti si elle n'avait pas cru mort don Alvar. Celui qu'elle aime et qui l'aime revient avant qu'elle soit mariée. Pourtant elle s'obstine dans sa promesse dont elle ne veut même pas examiner la validité. Ses yeux sont des imposteurs, s'ils lais-

(1) Cf. IV. 7 :

Fer, poison, tout est beau quand il n'est pas douteux!
Et pourvu qu'on se venge, il n'est rien de honteux.

Cf. aussi V, 3 :

Il faut, quoique d'abord un grand cœur s'en offense,
Pour le dernier affront la dernière vengeance ;
L'assassinat est juste où l'outrage est sanglant.
Et le meilleur remède est le plus violent.

Ces cruelles maximes sont directement inspirées ou traduites de Rojas.

(2) Cf. V. 8 :

DON LOPE

Puisque votre suffrage en ma faveur s'explique,
Quel crime est donc le mien ?

ALVAR

L'opinion publique.....
Vous êtes criminel tant que l'on vous accuse ;
Et mon honneur blessé sait trop ce qu'il se doit
Pour ne vous pas punir de ce que l'on croit.

sent couler des larmes qu'elle sèche aussitôt (1). La Serafina de Calderon dont elle emprunte le langage était plus touchante et plus vraie parce que l'ami qu'elle avait pleuré ne revenait qu'après son mariage. La situation de Jacinte ne nous choque pas moins. Il est difficile en France d'admettre que, pour sauver l'honneur de son père, elle soit obligée d'épouser son insulteur quand elle a déjà donné son âme à un autre. Thomas Corneille trouve pourtant le moyen de la rendre plus inhumaine encore. Il imagine qu'on désigne celui qu'elle aime, et qu'elle sait innocent, comme l'auteur inconnu de l'insulte faite à don Sanche. Croyez-vous qu'elle va se jeter avec joie dans un mariage qui répond à ses plus chers désirs? Elle le refuse au contraire pour ne pas profiter d'une supercherie que tous les autres ignoreraient.

En vérité le mot n'est pas trop fort que lui adresse don Lope :

> « Venez-vous voir l'état où vous m'avez réduit,
> Et, de mon désespoir jouissant sans obstacle,
> *Saouler* votre vertu d'un si triste spectacle? »

Il est curieux de voir le petit frère tomber sous l'influence directe de Rojas et de Calderon dans cet héroïsme froidement extraordinaire où le développement logique de son génie entraînait alors le grand frère. Ce serait une preuve de plus, s'il

(1) La douleur d'Alvar ne fait que mieux ressortir la froideur de cette obstination :

> « Enseignez-moi comment vous vous servez des larmes
> De ces larmes toujours si prêtes d'obéir,
> Qui prennent loi de vous, qui n'osent vous trahir,
> Et que, par un pouvoir que je ne puis comprendre,
> Je vous vois essuyer aussitôt que répandre. » (III. 6)

en était besoin, qu'il y avait chez Pierre Corneille un peu et beaucoup de l'âme espagnole.

Les *Illustres Ennemis* achèvent de nous faire comprendre les dangers qu'offrait l'imitation de la comedia à un homme de goût qui n'avait pas l'esprit créateur. Thomas Corneille s'y élève au-dessus des banales complications de l'intrigue. Il essaie d'emprunter à l'Espagne ses ressorts tragiques, mais il ne vit pas impunément dans le commerce de Rojas et de Calderon. S'il y gagne une plus haute allure, il y perd le sens de l'humanité. Cassandre n'est pas un exemplaire rare de vertu ; elle cesse d'être femme quand elle se refuse le droit de pleurer et de regretter. (1) Jacinte ignore l'amour puisqu'elle n'y voit qu'une passion méprisable qui ne peut jamais troubler une âme « où la gloire préside. » Les sentiments qu'elles expriment toutes deux pouvaient avoir quelque vérité en Espagne puisqu'ils répondaient à des mœurs spéciales. Ils n'étaient en France que la marque d'une exaltation factice. Leur véritable cadre était le roman chevaleresque avec ses héroïsmes de convention. Thomas Corneille devait en subir d'autant plus l'influence qu'il n'avait pas, pour le protéger, le sens historique de son frère. Aussi, loin de l'élever à la tragédie qu'il n'est pas capable d'en tirer, la comedia le fait tomber dans la tragi-comédie romanesque.

C'est bien là le titre qui convient à l'illustre *Timocrate* (1656). L'*Histoire d'Alcamène et de Ménalippe* dans la huitième partie de la *Cléo-*

(1) « Un lâche repentir est indigne de moi ;
Et de tous les malheurs un cœur qui se possède
Dans sa propre vertu voit toujours le remède. » (II, 1).

pâtre de La Calprenède en a fourni « les premières idées. » On les trouvait déjà dans le *Prince déguisé* de Scudéry. Mais, depuis 1635, Pierre Corneille et Rotrou se sont fait applaudir, et Thomas Corneille met à profit leur succès. Son Cléonime parle comme don Sanche de l'obscurité de sa naissance (1). Son Eriphile gémit comme l'Infante du *Cid* sur le « joug magnifique » qui contraint ses désirs. *Cinna* lui inspire l'idée d'une délibération politique. *Nicomède* et *Venceslas* lui permettent de développer les motifs de son dénouement. Nicandre joue le même rôle qu'Attale, et, comme le père de Ladislas, la reine d'Argos renonce à sa couronne pour pouvoir renoncer à sa vengeance. *Timocrate* n'en garde pas moins les fausses couleurs du *Prince déguisé*. C'est la même intrigue ridiculement invraisemblable. Ce sont les mêmes sentiments faussement héroïques et chevaleresques. Thomas Corneille n'a fait qu'y ajouter la subtilité inhumaine du point d'honneur espagnol. Sa reine d'Argos s'entête dans la moins légitime des vengeances avec la plus froide cruauté.

Comment de telles peintures purent-elles soulever de si nombreux applaudissements ? La faute en est sans doute à la cour de France qui vivait trop alors dans l'artificiel pour se complaire dans l'imitation de la simple réalité. Elle en est aussi à la comedia qui n'avait pas cessé d'habituer le public aux libres complications de sa fantaisie. Mais le remède était à côté du mal. Si la comedia favorisait la diffusion du romanesque, elle offrait aussi contre cette maladie de l'imagination l'ex-

(1) « Je tiens tout de moi-même, et ne dois rien aux autres. » (III, 6).

cellent antidote de son ironie. Si elle exaltait l'héroïsme jusqu'à le faire sortir de l'humanité, elle savait aussi le ramener sur terre et briser les ailes de ses extravagances avec les traits acérés de son burlesque. (1)

Thomas Corneille nous en fournit lui-même d'excellentes preuves. La situation où se trouve Frédéric dans le *Geôlier de soi-même* ne diffère pas sensiblement de celle de Timocrate. Mais le sourire qui flotte sur ses lèvres et le contraste entre sa finesse et la brutalité du valet qui passe pour lui ne permettent pas d'être dupes de son déguisement. L'invraisemblance de son rôle ne risque point d'égarer l'esprit du public, puisqu'elle n'est qu'un prétexte à de plaisantes parodies. Jodelet est là d'ailleurs avec ses grossiéretés bouffonnes pour nous dégriser des ivresses romanesques. C'est le rôle qu'il jouait déjà dans *Don Bertrand de Cigarral*. Cette imitation de Rojas nous fait bien sentir comment, en France comme en Espagne, la comédie ironique, sous sa forme burlesque, annonce la décadence du genre dont elle est la caricature (2). L'intrigue d'*Entre bobos anda el juego* (Ce sont des malins qui s'amusent) ramène assez péniblement son titre. Elle ne manque pas

(1) Il est certain que le burlesque semble la contre-partie de l'héroïque, et qu'on les rencontre souvent côte à côte. L'un n'en est pas moins le meilleur remède contre l'autre. Quand on commence à rire de ses folies, on n'est pas loin d'en être guéri.

(2) Thomas Corneille nous donne aussi dans son *Berger extravagant* (1653) une image de ces parodies où se complaisait la comedia ironique. L'inspiration en vient d'Espagne à travers le roman de Sorel. On n'y trouve ni la saveur ni la sincérité de son modèle, mais les personnages contre lesquels se heurte la folie de Lysis ne sont plus des rustres grossiers. Ils appartiennent à la meilleure société, et, parce qu'ils s'en amusent eux-mêmes, ils nous font mieux comprendre que leurs travertissements et leurs extravagances finiront par tomber sous le ridicule dans la tragi-comédie comme dans le roman et la pastorale.

d'ingéniosité, mais elle n'est plus relevée par les ardeurs de l'amour et les exigences de l'honneur. Elle conviendrait plutôt à un vaudeville qu'à une comedia. Thomas Corneille la pousse jusqu'à la farce. Il n'a écrit sa pièce que pour une situation, celle d'un mari qui donne quittance de sa femme, et pour un personnage, le grotesque don Bertrand. Cette situation, il la rend plus invraisemblable encore en y faisant intervenir deux notaires. Ce personnage devient chez lui insupportable parce qu'il en fait un vieillard de soixante ans, affligé de cinq ou six maladies dégoûtantes. Il y avait parfois chez Rojas quelque couleur et quelque finesse. Don Pedro retrouvait de temps à autre la brillante allure d'un amoureux de Lope. Quel joli sourire sur les lèvres d'Isabel quand ce nigaud de Lucas forçait son cousin à se réconcilier avec elle et à l'embrasser ! A la place de ces gracieux détails, Thomas Corneille n'a mis que d'assez brutales gauloiseries sur le mariage et sur les ronflements. Les scènes qu'il imagine ne sont ni très neuves ni très drôles. Guzman ne se met pas la cervelle à l'envers quand il invente la folie d'Isabel et qu'il l'attribue à la lecture des romans. Don Alvar nous choque plus qu'il ne nous fait rire quand il exige de don Bertrand 2.000 ducats pour le débarrasser de sa fiancée.

De pareilles pauvretés avaient au moins l'avantage de servir de préservatif contre les exaltations de l'esprit. Mais il fallait, pour les soutenir, une verve qui manquait à Thomas Corneille. Celui qui a tué la comedia héroïque sous les coups de la comedia ironique, celui dont le trône s'élève sur les ruines du romanesque et du faux tragique, le pourfendeur des Matamores et le plus terrible

adversaire de tous les points d'honneur, le véritable prince du burlesque, c'est ce pauvre diable de Scarron.

Paul Scarron et l'imitation burlesque de la comedia

Si Pierre Corneille semblait destiné par la nature à refléter et embellir l'âme héroïque de l'Espagne, on dirait que Paul Scarron n'a vécu et souffert que pour en représenter à ses contemporains le cynisme brutal et les contrastes grotesques. Avez-vous vu quelqu'un de ces avortons dont Philippe IV aimait à s'entourer et qu'a immortalisés le pinceau de Velasquez ? Tel est devenu de bonne heure le traducteur des poètes qui amusaient ce roi et ce peintre. « Venez, écrivains burlesques, s'écrie Cyrano de Bergerac dans sa satire contre les Frondeurs, venez voir un hôpital tout entier dans le corps de votre Apollon. » L' « épouvantable Ronscar », qui soulevait une si cruelle invective pour avoir dit du mal d'un sonnet du trop irascible Gascon offrait à ses visiteurs le plus étrange spectacle. Fallait-il admirer le courage de ce malheureux qui, pour reprendre les termes de sa navrante épitaphe

« Souffrit mille fois la mort
Avant que de perdre la vie » ?

Fallait-il s'indigner au contraire de ses bouffonneries qui souillaient les plus belles choses ?

Toujours est-il qu'il attirait. Sa chambre était un cercle littéraire où la plus brillante société se donnait rendez-vous. C'était un véritable héros picaresque que ce cul-de-jatte qui ricanait entre de grands seigneurs et de nobles dames. Si le mot n'est pas trop dur pour cet estropié, nul n'était mieux fait que lui pour l'empire du burlesque.

Il arrivait à son heure. Paris, débarrassé de Richelieu, se sentait secoué d'un immense besoin de rire. Aucune littérature ne pouvait mieux lui convenir que les romans et les comédies qui divertissaient l'Espagne de l'ennui morose dont Philippe II l'avait enveloppée. Les gravités hautaines n'ont qu'un temps. A les vouloir surexciter, on ne gagne que de soulever une plus violente réaction. La satire et la caricature se revanchent sous Philippe III et surtout sous Philippe IV de la contrainte qui venait de peser sur elles. A vrai dire, l'Espagne n'avait jamais perdu ce goût des peintures grossières qui se manifestait si bien dans ses premiers essais dramatiques qui ont servi plus tard de modèle au réalisme de ses nouvelles. *La Célestine* peignait déjà une héroïne picaresque et de la plus forte saveur ; les prologues et les danses, les intermèdes et les saynètes maintenaient au théâtre la tradition de ce rire franc et brutal qui s'épanouit dans le *Lazarillo de Tormes*. Mais ce qui n'était encore qu'un goût devient une mode et une passion. La transformation des mœurs espagnoles éclate alors en pleine lumière. Dans la misère universelle a grandi l'armée des picaros. Ceux-là même qui n'en font pas partie et qui se ruinent pour oublier dans le luxe la décadence nationale se penchent avec la

plus vive sympathie vers ces héros débraillés dont les loques reluisent si noblement au soleil. Hidalgos sans le sou, moines en rupture de cloître, étudiants crevant de faim, faux braves et maris complaisants, recruteurs de dupes et tricheurs de profession, voilà le monde interlope que la cour d'Espagne ne se lasse pas de rechercher dans les romans picaresques et dont finit par s'engouer à son tour la meilleure société de France.

Aucune autre lecture n'était plus propre à préparer le règne du burlesque. Un public nourri de la *Célestine* et de *Guzman d'Alfarache*, de *Marcos Obregon* et de la vie de *Lazarille de Tormes* ne se sentira point choqué quand on lui offrira sur la scène les bouffonneries de Rojas. A mesure qu'on se lasse des ivresses romanesques on se complait davantage à voir ridiculiser ses premières folies. Les railleries picaresques obtiennent un succès bien plus considérable qu'au temps où l'on savourait encore les chimères chevaleresques. Arnauld d'Andilly laisse sur son exemplaire de *Guzman d'Alfarache* de nombreuses traces de sa lecture attentive. L'ironie de Quevedo séduit tous les esprits. On ne se lasse pas de le lire et de l'imiter. Le sieur de la Geneste traduit en 1633 son « Gran Tacaño » et en 1641 ses *Visions*. Son *Historia de la Vida del Buscon* paraît à Rouen dès 1639. Chapelain qui qui n'aime guère les « libros de entretenimiento » ne peut pourtant pas s'empêcher de mettre à part Quevedo et de remarquer son succès (1). Cyrano de Bergerac semble en faire sa lecture favorite. Ses *Lettres satiriques* ont plus d'une

(1) Cf. Lettres du 31 décembre 1659 et du 11 novembre 1662.

fois la même inspiration que les *Letrillas* de l'auteur du *Buscon*. Elles lancent contre les poltrons et les médecins des plaisanteries qui avaient déjà été dites en espagnol (1). Lisez la pièce qui s'appelle *un Songe*. En voici le début : « Cette vision de Quevedo, que nous lûmes hier ensemble, laissa de si fortes impressions en ma pensée du plaisant tableau qu'il dépeint que cette nuit je me suis trouvé en songe aux Enfers. » Là-dessus Cyrano nous montre Jason au milieu d'une cohue de courtisans d'Espagne qui en veulent comme lui à la Toison. Echo prend place à côté des auteurs modernes, et Bouteville s'accommode avec les grammairiens grecs qui ont inventé le duel. Ne croirait-on pas lire du Scarron? Voulez-vous de brutales injures après ces calembredaines ? Le répertoire de Cyrano en est fort riche. Mondory et d'Assoucy en pourraient dire fort long sur ce chapitre (2). Les opuscules satiriques et les romans picaresques de l'Espagne ne servent pas seulement à renouveler le langage des halles françaises, ils en arrivent même à inspirer des vo-

(1) Cf. *Contre un poltron*: « Quoique je sois marri d'être appelé sot, je serais bien plus fâché qu'on me reprochât d'être défunt ».

Contre un faux brave : « Vous porterez de gueules à deux fesses chargées de clous sans nombre, à la vilenie en cœur, et un bâton brisé sur le chef. » N'est-ce pas l'esprit de Jodelet ? Si vous en voulez voir les origines, lisez le sonnet de Quevedo « *a un hipocrita de perenne valentia* » et sa romance *La Vida poltrona*. arcourez enfin son entremes *El Medico*, et vous en retrouverez la saveur dans les railleries de Cyrano contre les Médecins : « A peine sont-ils entrés dans la chambre qu'on tire la langue au médecin, on tourne le. . . . . derrière à l'apothicaire, et l'on tend le poing au barbier : il est vrai qu'ils s'en vengent de bonne sorte ; il en coûte toujours au railleur le cimetière. »

(2) Je me contente de renvoyer à la lettre contre Soucidas (anagramme de d'Assoucy) qui commence ainsi : « Vous qui ne tenez lieu de rien au monde, ou qui n'êtes au plus qu'un clou aux fesses de la nature ; vous qui tomberez si bas si je cesse de vous soutenir, qu'une puce en léchant la terre ne vous distinguera pas du pavé, etc. »

cations dramatiques. Dans la dédicace de son *Poète basque* (1668), Raymond Poisson écrit : « Enfin je voulais à toute force faire le grand auteur, moi qui ne sais presque pas lire et qui n'ai étudié que *Lazarille de Tormes* et *Buscon*. » Le burlesque qu'on tire de ces savoureuses peintures de mœurs ne se contente pas de monter sur la scène. Si l'on en croit Boileau :

> L'avocat au palais en hérissa son style,
> Et le docteur en chaire en sema l'Evangile. (1)

Comment expliquer cet engouement si propice à la comedia ironique ? Il ne suffit pas de dire que la Fronde, qui fut si souvent une épopée héroïcomique, ne pouvait pas avoir de plus frappante caricature que Jodelet. Si Scarron a pu de 1645 à 1660 environ acclimater en France le burlesque, c'est qu'il a profité de la diffusion du génie et du drame espagnols, c'est aussi qu'il a surtout cherché dans les railleries du « gracioso » les plus proches des boutades du vieil esprit gaulois. Qu'est-ce en effet que le burlesque ? Il naît comme le rire du sentiment d'un contraste, mais d'un contraste violent et outré. Le geai qui veut se parer des plumes du paon n'est que ridicule. La grenouille est grotesque quand elle veut se faire aussi grosse que le bœuf. Plus l'opposition sera forte entre le but et l'effort, entre le rêve et la réalité, entre l'idée et l'expression, plus on approchera du plus pur burlesque. Voilà pourquoi la véritable patrie en est l'Espagne. C'est là que les contrastes sont le plus naturels et le plus saisissants. Ils sont dans le génie même de la race, et l'histoire n'a

(1) Art poétique II, 121.

fait que les renforcer encore. A mesure que sa décadence devient plus lamentable, à mesure aussi éclate plus plaisant l'orgueil de ce peuple dont les mendiants se croient aussi nobles que les grands seigneurs. Il avait rêvé et presque conquis l'empire du monde, et voici, pour parler avec Quevedo, qu'il ne grandit plus qu'à la manière des fossés (1). Il avait toujours aimé l'emphase et la métaphore, mais, au lieu de paraître le vêtement naturel de sa légitime fierté, elles ne brillent plus que comme des oripeaux. Il ne perd rien de son arrogance et ses gestes demeurent magnifiques; seulement, au lieu d'être farouchement héroïque, il devient savoureusement burlesque.

L'Italie était loin d'offrir le même spectacle et la même sorte de comique. Sans doute elle avait conservé la tradition des parodies mythologiques ; mais ces travestissements de dieux ou de héros en ganaches toquées ou stupides n'offraient en somme que le plus factice et le plus monotone des burlesques. La poésie bernesque avec ses lazzi et sa fantaisie licencieuse n'a inspiré à Scarron que le *Typhon* et le *Virgile travesti*. Tout le reste, vers et prose (2), toutes ses nouvelles et toutes ses co-

(1) Dans son *Journal du voyage d'Espagne*, Bertaut ne manque pas de rapporter le mot de Quevedo sur le surnom de Grand qu'on donne au roi Philippe IV. «Il disait qu'il était à la manière d'une fosse, *que va creciendo quantas mas tierras le quitan* (qui grandit à mesure qu'on lui enlève plus de terre).

(2) Lisez, par exemple, le fameux sonnet de Scarron sur les monuments romains qui tombent en ruines comme les vieux pourpoints. Ce n'est qu'une traduction de Lope :

« Soberbias torres, altos edificios »

(Rimas humanas y divinas. Madrid, 1633.)

M Lanson a tort bien montré (Etude sur Gongora, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896) que le sonnet de Scarron sur Paris est tiré de deux sonnets de Gongora et que son ode burlesque *Léandre et Héro* vient aussi de la même source. (Cf. la romance de Gongora *à la fabula de Leandro y Ero)*.

médies, le sujet et l'inspiration de son *Roman comique* (1), tout cela, qui explique son rôle, vient directement d'Espagne. Certes, il y avait beaucoup de finesse dans ce *Banquet des poètes* de Berni qui ne fait dévorer à ses convives que des voyelles. L'*Olympe bafoué* de Francesco Bracciolini mettait parfois dans la bouche des dieux d'assez plaisants anachronismes et des réflexions assez ridiculement triviales. Mais ces satires, que la troupe italienne d'Andreini avait essayé de transporter à Paris, et dont Sorel s'était parfois inspiré (2), ne pouvaient exciter qu'un rire léger et n'avaient suscité que des imitations isolées. Il n'en est plus ainsi lorsque Scarron renouvelle le burlesque en l'allant puiser à sa véritable source, en Espagne.

Le burlesque apparaît alors comme l'éternel contraste entre les aspirations folles et les réalités triviales, comme la revanche des laideurs contre les beautés, comme la protestation de la bête contre l'ange. Ce qu'il contenait encore de trop spécial et d'inhumain ne pouvait plus rebuter un public qui avait déjà supporté les fortes peintures de la comedia héroïque. La comedia ironique n'en était-elle pas la contre-partie naturelle? Elle devait même soulever sur la terre de Gaule des applaudissements plus vulgaires peut-être, mais plus nombreux et plus bruyants. Il fallait moins de précautions pour présenter à l'hôtel de Bourgogne ou au Marais les extravagances comiques que les tragiques horreurs. Ni les unes ni les autres, puisqu'elles sortaient également de la mesure, ne pou-

(1) Cf. *El Viaje entretenido* de Agustin de Rojas (Madrid, 1604).

(2) Cf. *Les Amours de Vénus*, qui nous montrent la déesse de l'Amour trichant Pluton au piquet, et les trois juges des Enfers dansant une sarabande espagnole.

vaient se flatter en France d'un succès durable, mais les unes avaient sur les autres un précieux avantage, c'est que le rire est moins noble que les larmes et qu'on ne se préoccupe pas tant de sa qualité. Gros ou fin, on ne peut pas lui en vouloir beaucoup d'avoir jailli sur nos lèvres.

C'est ce que nos pères avaient parfaitement senti. Et voilà pourquoi le burlesque qui vient d'Espagne semble continuer la tradition des fabliaux et des farces. Nous avions eu aussi nos folies et nos extases, et nous en avions ri bruyamment tandis que le reste de l'Europe en était encore enchanté. S'il est dans notre race un instinct profond, ce n'est certes pas le goût de la rêverie, c'est bien plutôt le sens du ridicule. Lisez Noël du Fail ou Beroalde de Verville, les satires de Régnier ou de Courval-Sonnet, les prologues facétieux de Bruscambille ou les chansons de Gaultier-Garguille, et dites si jamais nous firent défaut les saillies les plus grossières du bon sens le plus avisé. N'aurions-nous que les *Testaments* de *Villon* et le *Baron de Fœneste*, il n'en faudrait pas plus pour trouver chez nous, sans aucun mélange étranger, un peu et beaucoup de la saveur picaresque. Accourez, Carriazo et Avendanô (1), accourez sales et luisants, faux perclus et voleurs du Zocodover et de la place de Madrid, accourez, affamés et tricheurs de Séville, vous qui mêlez si bien les querelles et les danses, les romances et les coups de bâton. Vous ne serez point déplacés dans la compagnie des nobles besoigneux d'Henri IV, des francs-mitous et des truands de Paris, des coquillards de Ruel et des argotiers de la cour des Miracles.

(1) Ce sont les noms des héros de la nouvelle de Cervantès : *La Ilustre Fregona*.

Que manquait-il à ces héros pour atteindre au burlesque ? De s'opposer aux personnages qui se croient sublimes, d'emprunter leurs grands gestes pour les plus grossières actions, d'éclabousser leurs yeux perdus dans l'azur avec la poussière ou la boue de la rue, de parler leur jargon précieux pour traduire les plus viles pensées et d'exprimer leurs sentiments les plus hauts dans la langue la plus basse, de devenir enfin des caricatures au lieu d'être des portraits. Ainsi compris, le burlesque pouvait passer en France pour le grossissement de l'esprit gaulois. Certes il n'y devait pas pousser des racines aussi profondes et aussi durables que dans le pays où Sancho Pança accompagne toujours don Quichotte. Mais comment n'aurait-il pas soulevé des rires sincères sur un théâtre où trop souvent l'on ne se piquait de sortir de l'ordinaire que par la peinture des héroïsmes les plus bizarres, que par l'abus des grands mots sonores ou des subtiles miévreries? Paul Scarron n'a pas cherché un autre succès.

On s'en aperçoit bien dès sa première comédie, *Jodelet ou le Maître Valet*. Le choix seul de son modèle est déjà significatif. *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado* (1) (L'injure fait oublier la jalousie, ou le Maître Valet), est une comedia assez froide et terne. L'intrigue ne se sert guère que de combinaisons bien usées. Lisez *No siempre lo peor es cierto* (2), et vous y verrez

(1) La première partie du titre de Rojas est assez péniblement expliquée à la fin de la comedia. Don Juan oublie sa jalousie en poursuivant la vengeance de son honneur. Scarron n'a mis en tête de sa comédie que la seconde partie du titre de son original parce qu'il s'est presque exclusivement attaché aux scènes burlesques qu'elle désigne.

(2) C'est une comedia de Calderon que Scarron traduira dans sa *Fausse apparence*.

aussi un homme qui descend d'un balcon juste à temps pour exciter les soupçons d'un fiancé. *El Alcaïde de si mismo* (1) vous montrera un maître qui fait jouer son rôle par un valet. Quant à la fuite d'une jeune fille de bonne maison qui part à la recherche de son infidèle, Lope et ses contemporains avaient usé et abusé de cette situation (2). Les sentiments avec lesquels Rojas essaie de relever sa pièce sont d'une subtilité bien cruelle. On supporte mal don Juan lorsqu'il se demande s'il doit d'abord tuer sa sœur ou la venger. Le point d'honneur ne nous touche plus quand il sort si effroyablement de la plus simple humanité. Par contre les scènes où intervient le gracioso Sancho ne laissaient pas d'être assez plaisantes. Et c'est pourquoi Scarron s'est jeté sur elles. Traducteur assez plat pour tout le reste, il ne cherche quelque originalité que dans la peinture de son Jodelet (3). Il emprunte à Rojas la meilleure partie de son burlesque. Les plaisanteries qu'il ajoute ont une saveur purement gauloise, mais sont trop souvent d'une lamentable brutalité (4). Il en est pourtant contre le roman et la tragédie, contre Mairet et contre le *Cid* qui sont

(1) C'est la comedia de Calderon qui fournit à Thomas Corneille son *Geôlier de soi-même* et à Scarron son *Gardien de soi-même*.

(2) Voir, par exemple, la *Noche Toledana*.

(3) Scarron a suivi pas à pas l'intrigue de Rojas. Tout au plus supprime-t-il quelques gongorismes, et quelques rythmes trop lyriques. S'il enlève à la galanterie espagnole sa subtilité raffinée, il se prive par la même occasion de sa grâce poétique et de sa finesse délicate.

(4) Je me contente d'en citer deux, qui sont des moins inconvenantes :

Béatris : « Et je veux, si jamais j'ai contre vous manqué,
Crever comme un boudin que l'on n'a pas piqué.» (II, 1)

Jodelet : « Que toujours quelque chien contre ta jupe pisse, etc. »
(III, 7).

d'assez amusantes parodies. Ecoutez la servante Béatris :

« Pleurez, pleurez, mes yeux, l'honneur vous le com-
[mande.
S'il vous reste des pleurs, donnez m'en, j'en demande. »
(V, 1).

On souffre peut-être de voir ainsi ternir le souvenir de la noble et touchante Chimène. Mais que de tirades ampoulées et que de larmoyantes déclamations l'amante de Rodrigue avait inspirées qui méritaient de tomber sous les coups de Scarron !

N'était-il pas temps aussi qu'éclatât le ridicule des faux points d'honneur ? « J'ai trompé votre sœur, » dit don Louis à Jodelet qu'il prend pour don Juan, « j'ai tué votre frère,

« Je le ferais encore si je l'avais à faire.
Il ne me reste plus qu'à vous tuer aussi. » (V, 4)

En vérité, quand on prétend faire passer pour des héroïsmes les plus odieuses conventions, n'est-il pas juste que le gros bon sens prenne sa revanche ? Don Fernand s'indigne de la lâcheté de Jodelet. « Ah ! lui réplique le faux don Juan,

« Que vous eussiez aimé pour votre gendre un Cid
Qui vous eut assommé puis épousé Chimène ! » (IV, 5)

C'est par de telles ironies que le burlesque dégrisait les âmes des folies romanesques et des horreurs tragiques. S'il ne respectait pas toujours les plus pures beautés, il rendait au moins le service

de mettre en garde contre les grands mots et les tirades ampoulées. (1)

Voilà pourquoi Jodelet fut accueilli avec tant d'enthousiasme. On riait sans doute de son nasillement, de sa barbe et de sa farine, mais on riait surtout de la juste satire qui se cachait derrière l'énormité de ses bons mots. Sauf Cliton, on n'avait encore connu que le *zanni* italien, et ses lazzi étaient parfois plaisants, mais ils n'étaient ni plus relevés ni moins monotones que les parades de nos Pierrots et de nos Augustes. Balourd ou rusé, Arlequin se faisait valoir autant par ses tours d'adresse que par ses jeux de mots. Le *Zucca* poltron de l'*Interesse* (2) et l'artificieux Scapino de la troupe de Beltrame ne trouvaient guère leurs plus brillants effets que dans la souplesse de leur pantomime. La « commedia dell'arte » essayait bien de temps à autre d'atteindre à un comique un peu plus significatif. Son parasite éternellement affamé faisait avec son ventre rebondi la meilleure raillerie des jactances folles de son maître le Capitan. Mais ce contraste drôlatique restait toujours superficiel. Jodelet, au contraire, apparaissait comme l'inévitable revanche de l'égoïsme sur la générosité, des plus vulgaires intérêts sur les plus extraordinaires héroïs-

(1) M. Brunetière (Manuel d'Histoire de la Littérature française, Paris, Delagrave 1898) et M. Lanson (Etude sur Gongora, Revue d'histoire littéraire de la France, 1896) ne voient dans le burlesque qu'une forme de la préciosité. Mais qu'importe qu'il vienne de la même source que l'héroïque, s'il en est la contre-partie, et s'il finit par provoquer contre lui la plus vive réaction ? Il me paraît difficile de nier qu'en Espagne la comedia ironique marque la décadence de la comedia héroïque, et qu'en France Scarron ait dégoûté son public des peintures extraordinaires et inhumaines.

(2) On sait que Molière s'en est souvenu pour le Mascarille de son *Dépit amoureux*.

mes. Insolent et brutal, jouisseur et poltron, il était la bête humaine dans sa naturelle grossiéreté. S'il a obtenu un si étourdissant succès, c'est qu'au lieu d'imiter les mimes italiens, il offrait à son public une image gauloise du gracioso espagnol. Les contemporains de Scarron s'en sont parfaitement rendu compte. Dans son *Epître au Comte de Fiesque*, Sarrazin termine ainsi son éloge de la troupe italienne :

> Mais toutefois un zanni ballotté
> Par les sergents *Spavento di note*,
> Sauts, escalade et telle mômerie,
> *Chicos berlis* et Turcs de Tartarie
> Ne me sont rien auprès de Jodelet. » (1)

Faut-il aller plus loin et louer Scarron d'avoir ouvert la voie à Molière? Certes, il a donné au burlesque ses grandes entrées sur notre théâtre, puisqu'il ne l'a pas jugé indigne d'une pièce en cinq actes et en vers. Mais ses grossiéretés écœurantes, si elles dégoûtaient peut-être du faux tragique, préparaient-elles vraiment à la comédie? Ne s'écartaient-elles pas tout autant de la vérité que les farouches exaltations du point d'honneur? Ne risquaient-elles pas enfin, en répandant le goût des turlupinades, de former un public hostile à celui qui ne voudra divertir que les honnêtes gens? La comedia ironique ne nous arrache-t-elle aux excès de la comedia héroïque que pour nous faire tomber dans de pires extravagances?

Cette crainte ne fait que grandir à la lecture

(1) Si l'on veut comprendre la différence profonde qui sépare la saveur espagnole de la mimique italienne, il suffit de relire, après la comedia de Rojas, le canevas de la comedia dell'arte (*Il servo padrone*) que suscita le succès de Scarron.

de *Jodelet duelliste*. Scarron avait d'abord appelé sa comédie *Les trois Dorotées ou le Jodelet souffleté*. Quand il la fit réimprimer en la refondant il ne lui conserva plus que son sous-titre. Quelques scènes seulement le justifient, mais c'est pour elles que la pièce fut écrite. Scarron ne pouvait pas mieux nous annoncer qu'il a tout sacrifié aux effets burlesques. Aussi ne s'est-il point contenté, comme le croit M. Morillot (1), de mettre à contribution *La traicion busca el castigo* (La trahison cherche le châtiment). Cette comedia de Rojas était d'une ingéniosité trop fortement dramatique. C'est une admirable péripétie que le brusque retour de don Juan Osorio qui trouve chez lui don Garcia de Torrellas et son ami don Andrès sans savoir lequel des deux a voulu attenter à son honneur. Mais Scarron n'était pas fait pour de telles peintures. Il s'est donc contenté d'emprunter à la première journée de Rojas les scènes qui prêtaient à une plaisante imitation. Don Andrès, qui cultive les femmes sans les aimer, frère du don Gaspar d'*El amor al uso* et cousin éloigné de don Juan, pouvait faire bonne figure en une comédie. Mogicon avait des saillies qui dégonflaient à merveille les boursouflures romanesques. Il est même étonnant que Scarron n'ait pas traduit ses monologues sur l'amour des grands seigneurs qui ne prouve que leur oisiveté, et sur la supériorité des femmes laides qui savent aller à pied et ne réclament point pour leur dîner un rôti de phénix. Comment se fait-il aussi qu'il se soit privé de la plaisante scène où Inès, furieuse que Mogicon ne lui ait point encore fait la cour,

(1) Cf. L'excellente étude de M. P. Morillot sur Scarron et le genre burlesque. Paris, 1888.

lui sourit d'abord et l'accable ensuite d'injures parce qu'il a l'air de s'éprendre d'elle? S'il a renoncé à cette burlesque caricature des manèges de la coquetterie féminine, c'est qu'il a trouvé dans *No hay peor sordo...* (il n'est pire sourd...) une matière trop touffue pour se prêter facilement à sa contamination.

La comedia de Tirso de Molina est en effet surchargée d'incidents (1). Scarron, qui en a tiré la plupart des scènes de ses quatre derniers actes, a été souvent obligé de résumer ou de mettre en récit des situations qu'il n'avait pas le temps de présenter dans tout leur développement Mais il n'a pu le faire sans jeter dans son intrigue une assez froide confusion. Il ne faut pas lui demander non plus l'ingénieuse délicatesse que montrait *No hay peor sordo* dans la peinture de la jalousie qu'éprouvent l'une pour l'autre les deux filles de don Garcia. Quelle jolie subtilité dans les raisonnements de Lucia pour prouver à Catalina qu'elle ne voit dans son fiancé don Diego que son futur beau-frère! Et comme les défiances de sa sœur percent au vif ses ruses ingénieuses et la véritable cause des retards qu'elle apporte à son mariage avec don Fadrique! Scarron n'essaie pas de tirer partie de cette

(1) En voici les principaux. Don Diego que son père a fiancé à Catalina s'éprend en route de sa sœur Lucia, promise à don Fadrique qui lui-même est engagé avec une Dorotea dont il essaie d'acheter le silence. Lucia, qui aime Diego, se présente à son père sous le nom de Dorotea et se prétend des droits sur don Fadrique. De son côté, Diego se fait écrire une lettre de femme qui lui parle de son fils Juanico. Son valet Cristal la remet à son beau-père pour rompre son mariage avec Catalina, et il la signe Dorotea. Voilà les trois Doroteas qui avaient inspiré à Scarron le titre de sa première comédie. Le titre de Tirso de Molina vient d'un des derniers stratagèmes de Lucia qui feint d'être sourde pour retarder son mariage avec Fadrique et qui recouvre l'ouïe quand on lui propose Diego.

fine psychologie. Il n'accorde guère son attention qu'au gracioso Cristal. Il est vrai que ce valet de don Diego était le digne ancêtre de Mascarille et de Scapin. Son rôle ne se borne pas en effet à railler les lyrismes et les enthousiasmes de son maître. Reprenant la tradition des esclaves antiques, il imagine les plus plaisants stratagèmes. Fourbe et raisonneur, grand inventeur d'artifices et d'irréfutables réparties, il mêle avec bonheur l'esprit de Plaute et les saillies de Sancho Pança.

Jodelet est loin de le faire oublier. Pour lui donner quelque originalité, Scarron a essayé de fondre en lui le Mogicon de Rojas et le Matamore poltron. C'est à don Alphonse, qui s'en acquitte d'ailleurs assez mal, qu'il a confié le soin de mettre en pratique les fourberies de Cristal. Jodelet, lui, fait songer beaucoup plutôt à Sganarelle et à Sosie. Il morigène plaisamment son maître sur sa galanterie sans scrupule et sans choix (1). Il aime mieux renoncer à recevoir des gages qu'à donner des conseils. Mais il ne peut parler tant qu'il voit une épée nue. C'est qu'il est avant tout préoccupé de tous les endroits par où la peau d'un honnête homme peut être mortellement transpercée (2). Il s'essaie au courage,

(1) Cf. le petit discours de Mogicon à son maître dans la première scène de *La Traicion busca el castigo* : « Je veux d'abord te demander pourquoi donc tu courtises toutes les femmes que tu vois..., jeunes et vieilles, les unes parce qu'elles en savent beaucoup, et les autres parce qu'elles en savent peu, etc... »

(2) V, 1. *Jodelet :*

Mais n'est-ce pas à l'homme une grande sottise
De s'aller battre armé de la seule chemise,
Si tant d'endroits en nous peuvent être percés
Par où l'on peut aller parmi les trépassés ?
Le rognon n'est pas sain quand il est entr'ouvert.
Le poumon n'agit point quand il est découvert... etc. »

mais loin de l'ennemi, et, s'il lui arrive de montrer une insolence railleuse, c'est avant d'avoir reçu ce fameux soufflet qu'il voudrait bien ne pas considérer comme un affront. Scarron n'a guère inventé que ce duel burlesque d'Alphonse et de Jodelet, et il ne le raccorde que fort maladroitement à son intrigue. Mais peu lui importait, pourvu qu'il soulevât des rires (1). Equivoques sales et mots de gueule, parodies et coups de poing, tout lui était bon pourvu qu'il parût « follet » et qu'il « ébaudît » les esprits. (2)

Aussi son burlesque n'était-il guère favorable à Molière. Sans doute, il lui donnait quelques heureuses indications pour ses valets. Encore ne faisait-il que les traduire de l'espagnol. Mais grossie jusqu'à la brutalité, privée de toute sa fantaisie et de toute sa délicatesse, dépourvue des ressorts qui la tendaient parfois jusqu'au plus haut tragique, la comedia ironique déshabituait des peintures vraiment humaines. Qui sait si Molière, sans l'influence de Scarron, n'aurait pas écrit moins de farces pour s'abandonner davantage à son véritable génie dont la mélancolie profonde faisait rire des travers et des vices, mais en laissant entendre qu'on en pouvait pleurer ? S'il est si grand parmi tous les autres, n'est-ce pas pour avoir

(1) Tout au plus convient-il de noter quelque finesse dans une ou deux satires originales des mœurs contemporaines :

« Cependant les maisons, les bois, les prés, les champs
Se changent bien souvent en de vieux points de Gênes ;
Les affreux créanciers font sauter les domaines ;
Et puis ces beaux Messieurs protestent sur leur foi
Qu'ils se sont ruinés au service du roi. » IV, 3.

(2) Ce sont les termes dont se sert Scarron dans les deux Affiches qu'à propos de son *Jodelet duelliste* il écrivit pour les Comédiens du Marais.

réintégré dans la comedia la matière tragique que Scarron croyait en chasser pour toujours ?

L'*Abrégé de Comédie ridicule de Matamore* n'était pas plus fait pour lui préparer un public. Cette pitoyable série de rimes en *ment* ne mérite en aucune manière les applaudissements qu'elle a soulevés. Il y a peut-être quelque fantaisie dans les *Boutades du Capitan* qui la précèdent. L'imagination dévergondée de Scarron fait parfois songer à la grandeur fantastique de Victor Hugo. Ce héros qui prend pour chambre l'Univers et pour flambeau la Lune, qui fait de l'herbe son matelas et des rochers son chevet, montre parfois une verve étrange dans l'énormité de son emphase :

« Les rideaux de mon lit sont les voiles nocturnes
Que la nuit fait sortir de ses demeures brunes ».

Mais trop souvent cette fantaisie ne se complaît que dans la plus brutale grossiéreté. Le succès d'un tel personnage nous fait sentir à la fois la grandeur et les dangers de l'influence de la comedia. Il n'est pas seulement en effet une épreuve nouvelle du Miles gloriosus. Il est avant tout la caricature d'un défaut espagnol. Il ne manquait pas de vérité au delà des Pyrénées. La nuance n'y était pas toujours bien sensible entre les héros qui amènent un sourire sur les lèvres et ceux qui commandent la plus haute admiration. Don Quichotte est un Matamore à sa manière, et il est aussi généreux que ridicule. Le Capitan de Scarron, pas plus que ceux de Gougenot et de Maréchal, ne répondait en France à aucune réalité. Les honnêtes gens compromettaient leur rire en l'accordant à ce fantoche.

L'*Héritier ridicule ou la Dame Intéressée* (1649) leur offrait des peintures plus plaisantes, mais non pas plus relevées. J'ai eu quelque peine à en découvrir l'original, parce qu'il porte un titre assez différent. C'est *El mayorazgo figura* (Le majorat éblouit) de don Alonzo Castillo Solorzano. (1) Cette comedia de « figuron » est écrite sur un ton badin qui touche souvent au burlesque. Aussi Scarron l'a-t-il presque entièrement traduite en vers souvent fort médiocres. Il n'a guère supprimé que les rôles assez inutiles du vieux don Pedro et de l'écuyer Urbino. Pour ne pas changer de lieu dans le cours d'un même acte, il a reculé les deux premières scènes de la première journée. Son action n'y a rien perdu. Elle est au contraire plus vive et plus dramatique parce qu'on ignore plus longtemps que don Diègue a fait son héritage. Il faut enfin reconnaître que le dénouement en est plus vraisemblable et plus plaisant. Au lieu de trouver un mari, comme Elena, Hélène de Torrez se voit abandonnée et raillée par Diègue, par Juan et même par Filipin.

Ce n'est pourtant pas dans ces petites tranformations, mais, comme à l'ordinaire, dans le développement du burlesque que Scarron a cherché son originalité. Le don Juan d'*El Mayorazgo figura* n'était qu'un cavalier importun qui, lassé d'être rebuté par Leonor, se retournait vers Elena. Il prêtait bien au ridicule, mais il ne versait point dans le grotesque. Scarron en fait un « Empereur des fous », un mélange du petit-maître et du

(1) Solorzano ne fait que reprendre dans sa comedia un thème analogue à celui de : *Quien todo lo quiere* (22e partie des Comedias de Lope. Madrid, 1635).

Capitan poltron. Son don Juan de Brancamont parle des yeux de Léonor comme de « ses rois, ses soleils et ses dieux ». Il lutte de poltronnerie avec Filipin, et, à l'arrivée de don Diègue, il s'enfuit sur ces mots :

« Adieu, je vais chercher encore à dégaîner ».

Le valet qui reste ainsi maître du terrain est aussi lâche que Marino, mais, sous le nom de don Pedro de Buffalos, s'il sait parfois « parler phœbus », il n'est pas, comme son modèle don Payo de Cacabelos, une plaisante caricature du style « culto ». Scarron a préféré lui donner une brutalité plus cynique.

Il ne prête pas à ses servantes un langage moins gras. Paquette déshabille la beauté de certaines damoiselles sans se soucier le moins du monde de ne pas choquer les oreilles. Quant à Béatris, qui a « tâté de l'amour », si elle sait clouer le bec aux impertinences de Filipin, elle ne redoute pas non plus de lutter avec lui à coups d'ignobles injures. L'esprit des graciosos n'est pas, il est vrai, sans rapport avec ce burlesque gaulois (1). Marino indiquait le premier à Filipin ces railleries sur les mots indiens qui « font mal à la gorge » (2). Il

(1) La scène bouffonne où Marino, qui veut se faire passer pour cavalier, se voit tirer par les oreilles et dépouiller de ses vêtements par deux valets masqués n'est pas d'une qualité bien supérieure à la sérénade burlesque de don Juan de Brancamont.

(2) Cf. Marino : Fué de Guachambo, un sobrino
de Atabaliba, esta piedra etc.

et la réplique d'Urbina :

Guapil, Guachambo, Acholimbo,
El demonio los pronuncie » (que le diable les prononce !)

Filipin ne parlera pas autrement de sa pierre précieuse :

« Mon oncle la trouva chez Attabalippa,
Elle était à Ganac, fils de Gainiccapa..'
Foin, ces noms indiens me font mal à la gorge ». (III, 3).

savait aussi trouver pour invoquer la nuit ces apostrophes d'un lyrisme bouffon que reprendront sur un autre ton les tirades romantiques Le vieil écuyer Urbina adressait à Béatris des déclarations qui n'étaient pas sans analogie avec la chanson de don Juan de Brancamont : « Je suis ton Amadis, ma levrette, ma civette, etc... » Mais Scarron ajoute à ces ironies déjà grossières l'énormité de sa verve. Il abime avec sa licencieuse brutalité la finesse souriante de son modèle. Il lui arrive en revanche de créer du drôle et d'inventer du grotesque.

Il n'y a jamais mieux réussi que dans *don Japhet d'Arménie* (1652). Il est vrai qu'il était bien servi par son original. *El Marquès de Cigarral* de don Alonso del Castillo Solorzano (1) ne traitait point une intrigue bien ingénieuse, mais se prêtait admirablement à l'imitation de Scarron. Tout y est sacrifié en effet au plus bas comique. Aucune autre comedia ne peut mieux nous montrer les rapports du burlesque espagnol avec le grotesque gaulois. Ces scènes de vaudeville où du haut des balcons tombent des eaux douteuses n'avaient rien à envier à nos vieilles farces. Le vocabulaire de Solorzano était aussi riche en injures brutales que la langue de Turlupin et de Gros Guillaume. Il n'était pas enfin jusqu'à la raillerie du style « culto » qui ne devînt tout naturellement une caricature du jargon de nos petits maîtres et de nos grands romans. Il y avait déjà un peu de ce

(1) Schack et quelques éditeurs attribuent cette comedia à Moreto, mais don Ramon de Mesonero Ramos fait justement remarquer qu'on la trouve dans des recueils de nouvelles de Solorzano bien antérieurs aux premières éditions de Moreto, et qu'elle est d'ailleurs bien conforme au goût de l'auteur d'*El Mayorazgo figura*.

mélange dans l'*Héritier ridicule* qui venait de la même source. Thomas Corneille l'avait aussi mis à profit dans son *Don Bertrand de Cigarral* (1650). Mais la comedia de Rojas qu'il imitait distribuait entre deux personnages sa satire du sot, du « tonto », et du précieux, du «culto ». Don Lucas n'était qu'un idiot assez dégoûtant, et don Luis se chargeait de faire rire des conceptistes. Don Japhet d'Arménie, comme son modèle don Cosme, est à la fois un niais et un diseur de phébus. Scarron lui met à la bouche tout le burlesque qu'il peut traduire. Il y ajoute toutes les bouffonneries que sa verve lui suggère. Ce sont tantôt des lazzi plaisants et tantôt de grossiers jeux de scène. « Tout beau, s'écrie don Japhet, ne tirez pas. Je ne vaux rien tiré. » D'autres fois, pour l'empêcher de parler, on fait intervenir un harangueur reniflant et toussant, ou bien on fait partir un coup d'arquebuse à son oreille, et on remue les lèvres sans en faire sortir aucun son pour lui faire croire qu'il est devenu sourd. Ce n'est plus une fois, mais deux que la duègne l'arrose. Il peut ainsi redoubler ses injures.

Il y apporte souvent une brutalité repoussante, mais parfois aussi une assez plaisante fantaisie. Il tire de l'allitération des effets qui surprennent et qui amusent. Il ne veut « tauricider » qu'avec son seul laquais. Au besoin même il se « démétaphorise » et laisse « friponner son cœur infriponnable ». Il ne se contente pas de cet esprit de mots qui annonce Grosclaude ou Willy. Son lyrisme énorme imagine des tirades et des répliques romantiques. Son invocation à la Nuit « des amants furtifs déesse ténébreuse » mêle d'une fort amusante manière l'emphase et le grotesque. Ecoutez-le appeler ses valets :

« Oh ! là là ! Foucaral,
Don Roc Zurdurracci, don Zapata Pascal
Ou Pascal Zapata, car il n'importe guère
Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière. » (1)

Ne croirait-on pas lire une parodie de Victor Hugo ? C'est que Scarron n'est pas fâché de relever son style de temps à autre. Il faut bien qu'il se montre capable d'écrire comme ces auteurs

« Au grand collier
Qui pensent aller à la gloire
Et ne vont que chez l'épicier. » (2)

Il imagine dans son *don Japhet d'Arménie* une scène tragique où le commandeur surprend un homme dans la chambre de sa nièce et se dispose à le tuer. Il est vrai qu'il suffit à l'inconnu de décliner ses nom et qualités pour n'être plus condamné qu'au mariage. Pourquoi Scarron a-t-il introduit cette grave péripétie au milieu de ses bouffonneries ? Est-ce une ironie de plus ? Ou bien voulait-il prouver qu'il saurait bien, s'il lui en prenait envie, toucher aussi à l'héroïque ?

C'est ce qu'il semble bien qu'il se soit proposé dans *l'Ecolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*. Mais il est loin d'avoir réussi à nous persuader qu'il pouvait avoir, à l'occasion, le génie tragique. M. Morillot, qui a pour lui des tendresses toutes particulières, le loue d'avoir été plus cornélien que Thomas Corneille. C'est un éloge qu'il ne mérite guère. Il ne traduit pas

(1) Cité par M. Morillot.
(2) Cf. Scarron. *Héro et Léandre*. VII, 273.

Rojas avec la même fermeté que son rival (1) qui donne d'ailleurs à son adaptation une unité plus forte et plus saisissante avec l'aide de Calderon. Il suit au contraire pas à pas son modèle, et c'est à peine s'il en simplifie le dénouement. Si, comme le dit M. Morillot, les caractères du comte et de don Pèdre sont « fortement tracés », et si quelques scènes semblent s'élever « jusqu'à la vraie grandeur, » la raison en est bien simple, c'est que Scarron suit pas à pas Rojas. La seule originalité de *l'Ecolier de Salamanque* n'est point dans l'adaptation des scènes tragiques, mais dans les détails qui s'ajoutent à la peinture des valets. Béatris a peut-être plus de saveur gauloise que la servante de Fenix, quoiqu'elle n'ait pas toujours sa finesse (2). Crispin se montre parfois plus plaisamment raisonneur que Crispinillo et plus drôlement moraliste. Mais ce « très rare animal, moitié cuistre et gredin » a vu le jour en Espagne. C'est à Salamanque qu'il a appris à « cracher » quelques mots de latin, à porter des bottes et à railler la picaresque existence des étudiants. Il est vrai que son succès sera durable, et que musicien et gentilhomme, hôtelier et médecin, précepteur et bel esprit, il ne verra point interrompre sa glorieuse carrière jusqu'à Regnard et Lesage (3). Et

(1) Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la scène 2 de l'acte III de Thomas Corneille à la scène 6 de l'acte II de Scarron, et toutes deux à la dernière scène de la première journée d'*Obligados y Ofendidos*.

(2) On ne retrouve plu2 chez la Béatris française le sourire délicat de l'Espagnole demandant à sa maîtresse si c'est la colère ou l'amour qui fait couler ses larmes.

(3) Cf. *Crispin musicien*, de Hauteroche (1674) ; *Crispin gentilhomme*, de Montfleury (1677); *le Fou raisonnable*, de R. Poisson (1654); *Crispin médecin*, de Hauteroche (1680) ; *Crispin précepteur* (1679) et *Crispin bel esprit* (1681) de la Tuillerie.

il n'est pas moins vrai qu'il est déjà une ébauche assez fortement poussée de ce valet de comédie dont Molière nous donnera le type achevé. Mais, s'il faut reconnaître à Scarron le mérite d'avoir acclimaté en France ce personnage dont les variétés seront si nombreuses, il ne faut pas oublier qu'il nous vient de Rojas et de la comedia ironique, et qu'il est beaucoup plus le fils du gracioso espagnol que du zanni italien.

C'est aussi dans la peinture du valet que consiste le seul intérêt du *Gardien de soi-même*. Filipin est quelquefois plus amusant que son rival Jodelet (1) parce que sa naïveté est d'un charme plus rustique, ou plutôt parce qu'il est une copie plus fidèle du *Benito* de Calderon (2). Ses saillies et ses chansons (3) n'empêchent pas, d'ailleurs, la pièce de rester assez froide. La verve de Scarron s'épuise. On s'en aperçoit bien dans *le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la hâte*, qui vient certainement du même pays, et qui appartient peut-être au même auteur que *l'Héritier ridicule* (4). Scarron se vante d'en avoir soigné

(1) Dans le *Géolier de Soi-même* de Thomas Corneille.

(2) Il suffirait de comparer la fin de l'acte IV du *Gardien de Soi-même* avec la scène correspondante d'*El Alcaïde de Si mismo* (III, 2) pour se convaincre que, même dans les passages où l'on croit sentir une saveur gauloise, Scarron n'est guère qu'un traducteur assez plaisant.

(3) C'est par des chansons que Scarron essaie de traduire les rythmes lyriques de la comedia. Cf. par exemple, le couplet de Filipin :

« Qui surprendra Filipin
Soir ou matin
Sans avoir pris de son vin
Sera bien fin... (Acte IV)

(4) Je ne serais pas étonné que le *Marquis Ridicule* fût traduit d'une des deux comedias suivantes de Solorzano : *La Garduña de Sevilla* ou *Las Arpias de Madrid*. Je n'ai malheureusement pas pu me les procurer.

le style (1). Et il est vrai que quelques vers n'en sont pas trop mal venus. Mais que le rire y est contraint et pénible! Don Blaise Pol est loin d'être une caricature aussi amusante que don Pedro de Buffalos. C'est un butor pédant qui parle un langage grossièrement précieux et qui n'a de raisonnable que sa peur horrible d'un accident qui lui est dû (2). Son futur beau-père, Don Cosme, est un peu plus drôle. C'est un doux gâteux qui, tout en disant oui, ne se départ point de sa ridicule obstination. Mais ni son entêtement de vieille mule, ni l'égoïsme brutal de Merlin, qui se garderait bien de perdre la vie pour une femme, n'empêchent le dégoût de nous venir aux lèvres.

C'est que le burlesque n'est pas seulement le plus grossier, mais surtout le plus monotone des comiques. On se lasse vite de ces pauvretés qui ne répondent à rien. Il y avait au moins, dans la comedia ironique, la satire d'un travers national. La France, au contraire, ne connaissait pas les contrastes violents du génie espagnol. Victor Hugo lui-même n'arrivera pas à nous persuader que, dans la vie, le grotesque côtoie le sublime. Nous avons trop le sens de la mesure et de l'humanité pour ne pas être choqués des excès et des contradictions. Scarron l'avait bien senti. S'il y avait, parfois, dans son théâtre quelque disparate entre ses bouffonneries et ses graves intrigues, d'ordinaire, il se préoccupait d'abaisser le ton tragique de ses modèles et de ramener tout au plus

(1) Dans sont épitre à l'abbé Fouquet, Scarron déclare sa comédie « la mieux écrite » de toutes celles qu'il a données au Palais.

(2) Aussi finit-il, pour ne pas être contraint d'épouser l'aventurière Stéphanie, par laisser, comme le don Bertrand de Cigarral de Thomas Corneille, une assez forte somme d'argent.

grossier ridicule. Mais ce burlesque continu arrivait au même effet que le lugubre, puisqu'il était bête à pleurer. Scarron n'a pas tardé à s'en apercevoir. Dès 1650, il proteste, dans son *Epître à d'Aumale*, contre l'invasion du genre qu'il a mis à la mode. Malheureusement il est incapable de rien mettre d'original à la place de ses parodies et de ses gauloiseries. Quand il veut être plus sérieux, il demeure plat et froid. Dans *Sa Fausse Apparence* (1662) qui ne parut qu'après sa mort, il s'efforce de traduire avec quelque gravité *No siempre lo peor es cierto*, de Calderon (Le pire n'est pas toujours le vrai). Mais, malgré son application, il enlève à l'intrigue toute son ingéniosité, aux personnages tout leur coloris, à la forme tout son pittoresque. Nulle part une image heureuse de l'amour innocent et calomnié de Leonor et de la passion défiante de Carlos qui se refuse à croire une vérité qu'il souhaite. Scarron ne vaut rien quand il cesse de ricaner, et, quand il s'abandonne à sa verve énorme et maladive, il ne tarde point à nous écœurer après nous avoir secoué les entrailles. Il est des fous rires qu'on n'étouffe pas à l'heure où les nerfs ont besoin de se détendre; mais on s'en veut, quand on revient au bon sens, d'avoir si longtemps lâché la bride à la bête.

Il est vrai qu'on se guérit ainsi de se croire un ange. Quand les contemporains de Scarron cessèrent de s'engouer de son burlesque, ils ne s'aperçurent peut-être pas qu'ils venaient de passer par une épreuve nécessaire, mais ils en donnèrent la preuve par le changement même de leurs goûts. Boileau renvoie d'un coup de pied dédaigneux le burlesque « aux plaisants du Pont Neuf » (1).

(1) Art Poétique (1, 91).

Mais aurait-il triomphé si facilement des précieux sans la campagne de Scarron contre les habitués des ruelles ? Remettre en honneur les proverbes et les expressions populaires, opposer aux grands mots abstraits les termes expressifs et familiers, aux antithèses distinguées et aux pointes subtiles les suffixes plaisamment amplificatifs et les épithètes roturières, n'était-ce pas le meilleur moyen de ramener notre langue à un ton plus naturel ? Le burlesque après le faux tragique ne faisait tomber si bas que pour remettre en équilibre les esprits montés trop haut et pour les arrêter, après d'indispensables oscillations, en pleine réalité.

C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, qu'on peut voir dans Scarron le prédécesseur de Molière. La comedia ironique, telle qu'il l'importait en France, dégrisait le public des ivresses cruelles de la comedia héroïque. Mais, si elle permettait à notre comédie d'affirmer son droit de marcher de pair avec la tragédie, elle ne lui fournissait guère que les moindres de ses personnages, les valets et les servantes (1). Elle entretenait même un goût du grotesque qu'il n'était pas facile d'extirper. La troupe de Molière jouera plus d'une fois *don Japhet d'Arménie* et l'*Héritier ridicule*. Pour arriver à faire accepter ses fortes peintures, l'auteur du *Misanthrope* sera obligé de donner d'abord au gros rire plus de valeur et de signification. Il l'élèvera peu à peu

(1) Il est vrai que parfois ces serviteurs font étrangement songer à Molière. Dans *Don Japhet d'Arménie*, par exemple, Marine raille agréablement Léonor qui lui confie son horreur pour un homme de village : «Vous êtes en danger d'être fille longtemps ». Elle lui conseille d'aviver l'inclination que montre pour elle un bel inconnu. Et Léonor lui répond par ce vers qu'on dirait de notre grand comique :
« Que je suis malheureuse, et que Marine est folle ! » (I. 4)

jusqu'à le rendre capable de porter la pensée. Ses farces, qui mettent de l'humanité et de la vérité dans les situations les plus bouffonnes, seront la transition nécessaire pour arriver à ses grandes comédies. Le Mascarille des *Précieuses ridicules* est autrement plaisant que le Filipin de l'*Héritier ridicule*, mais il joue un rôle analogue. La différence est autrement grande qui sépare Célimène d'Hélène de Torrez. Toutes deux sont abandonnées à la fin et de la même manière, mais l'une ne montrait qu'un cynisme éhonté, et l'autre est un des plus jolis exemples de la coquetterie féminine. Ainsi, dans d'identiques situations, Molière met le comique le plus fin à la place du burlesque le plus grossier. C'est qu'il est le grand observateur, c'est qu'il est le grand peintre des travers et des vices de l'humanité. Au lieu de pousser au grotesque la comedia ironique, il s'efforce au contraire d'y faire entrer la matière de la comedia héroïque. Grâce à l'Espagne, il se dégage de l'imitation italienne, et son génie lui montre alors que le rire ne vient point d'une autre source que les pleurs. Les scènes qu'il emprunte aux nouvelles tragi-comiques de Scarron ou au théâtre espagnol se transforment dans sa puissante imagination et se mêlent avec l'art le plus souple à ses propres expériences. Elles perdent toute couleur étrangère pour devenir des morceaux de vie, pour traduire avec force la plus large humanité. Aussi, dès que Molière se montre, le burlesque s'enfuit, et la caricature factice de la comedia fait place à la libre imitation de la nature. « Lorsque le Soleil paraît sur l'horizon, il se fait connaître à tout le monde, excepté aux aveugles. » (1)

(1) Ce sont les termes dont se sert Chrysolite à propos d'Elomire (anagramme de Molière) dans le *Panégyrique de l'École des Femmes* (1664).

CHAPITRE V

LA DÉCADENCE DE LA COMEDIA EN FRANCE

La décadence de la comedia en France

Dans l'œuvre de Rotrou la comedia, sans inspirer jamais les beautés simples et fortes du *Cid*, avait gardé quelques-uns de ses reflets tragiques. Thomas Corneille n'avait pas réussi à en tirer une vivante tragi-comédie. Ses imitations sérieuses avaient poussé le drame jusqu'à l'inhumanité, et ses imitations plaisantes étaient tombées dans le burlesque. Tout au moins avait-il montré parfois de l'ingéniosité et du goût et fait souvent preuve d'un réel sens du théâtre. Paul Scarron, qui ne s'était préoccupé que de soulever les rires les plus grossiers, avait pourtant trouvé le moyen d'intéresser quelque temps son public aux fantaisies de sa verve. La comedia s'était ainsi imposée au Marais comme à l'Hôtel de Bourgogne. Mais son règne ne pouvait être absolu et définitif. Elle tenait par trop de racines au sol qui l'avait vue naître pour fleurir dans tout son éclat sur une terre étrangère. Elle profite de la diffusion des modes de son pays pour exciter les curiosités françaises ; elle ne réussit pas à s'implanter chez nous parce qu'elle ne se dépouille pas de ses couleurs exotiques. Pierre Corneille trouve bien le secret d'en tirer les grands ressorts de la tragédie, mais il oublie lui-même sa méthode et égare à sa suite les médiocres disciples qui préfèrent au *Cid Héraclius*. Les poètes espagnols

ironiques nous guérissent peu à peu des folies héroïques, mais ils ne nous mettent pas sur la voie de la grande comédie que saura seul frayer le génie de Molière. Leur saveur est trop forte pour ne pas irriter à la fin notre palais. La comedia ne tarde donc pas à devenir un engouement factice et à soulever contre elle la plus vive réaction. Le goût français proteste contre les faux brillants qu'elle veut enchâsser dans notre langue, contre la complexité superficielle de ses intrigues, contre ces peintures inhumaines qui n'arrachent pas une larme et contre ces bouffonneries où le rire sonne faux.

Tous ces défauts que faisait oublier le génie et que dissimulait parfois le talent éclatent choquants et criards dans les œuvres misérables des médiocres auteurs qui, sans étude et sans choix, veulent mettre à profit la vogue du théâtre espagnol. Sans doute, la tradition de plus en plus forte des règles les entraîne à quelque concentration et à quelque clarté. Leur incapacité poétique les contraint à supprimer des gongorismes qu'ils ne savent pas traduire. Mais, comme ils ne regardent leurs modèles qu'à la surface, ils n'en voient ni la couleur ni la force, et tout leur art consiste à les affadir et à les ternir. Ils pillent sans scrupule tous les « pliegos » qui leur tombent sous la main, et l'abondance même de leurs vols ne fait que précipiter la décadence de la comedia en France. Un genre se meurt, quand les exploiteurs de succès se jettent sur lui comme les mouches sur un cadavre.

Faut-il les arracher à leur poussière, ces copistes obscurs qui osèrent se flatter de faire applaudir leurs lamentables ajustements ? Citerons-nous

Guérin de Bouscal qui se chargea de déshonorer don Quichotte en trois comédies? (1) Débarrassons plutôt notre mémoire du nom de Saillebray et de sa *Belle Egyptienne* (2), et gardons-nous d'y laisser entrer celui des *Innocens coupables* où de Brosse, qui avait commencé à treize ans à gâcher des comédies à l'espagnole, inflige à Calderon une injure qu'il ne méritait pas? (3) Laissons Quinault à ses opéras. Nous ne lui rendrons pas un médiocre service en oubliant qu'il a voulu, lui aussi, traduire du Cervantès et du Calderon (4). Parlerons-nous davantage de Mlle Des Jardins dont la vie est infiniment plus plaisante et plus pittoresque que le théâtre? Son *Favory* (5) traite la même matière qu'*El Amor y el Amistad* de Tirso de Molina. Mais que tout y devient froidement doucereux! Il y avait chez l'Espagnol de la force et de la grâce. Le Comte de Barcelone montrait sa reconnaissance envers don Guillen de Moncada avec une noblesse émouvante. Ses cousines d. Gracia et d. Victoria se disputaient d'abord avec esprit un favori que sa feinte disgrâce leur faisait fuir ensuite avec le plus comique empressement. Don Grao enfin et doña Estela se faisaient un admirable point d'honneur de

(1) *Don Quixotte de la Manche* en deux parties (1638 et 1639) et *Le Gouvernement de Sancho Pansa* (1641).

(2) *La Belle Egyptienne* (1642) met en scène une nouvelle de Cervantès.

(3) L'original des *Innocens Coupables* (1645) s'appelle *Peor está que estaba*.

(4) *Les Rivales* (1653) s'inspirent de la nouvelle de Cervantès que Rotrou avait déjà mise à profit pour ses *Deux Pucelles*. *Les coups de l'Amour et de la Fortune* (1656) sont traduits de Calderon *(Lances de Amor y Fortuna)* ainsi que le *Fantôme amoureux* (1659) tiré d'*El Galan Fantasma*.

(5) *Le Favory*, tragi-comédie par Mlle des Jardins. Paris, 1665, chez Louis Billaine.

leur amitié et de leur amour. La sentimentale demoiselle Des Jardins ne donne à sa Lindamire qu'une pudeur ridicule. Son Elvire, qui n'a plus à redouter la rivalité d'une sœur, fait de son égoïsme intéressé le plus froid éloge. Elle reprend les théories de l'*Amour à la mode* mais avec une assez maladroite brutalité. Tout l'intérêt de la comedia s'envole, et il ne reste que la romanesque situation d'un favori qui se fait mettre en disgrâce par son roi pour éprouver sa maîtresse et son ami.

C'est du romanesque aussi, et du plus faux, que Poisson emprunte à la comedia pour le verser dans son *Fou Raisonnable* (1). Ces égarements d'amoureux qui feignent de se croire Alexandre ou Hector n'étaient guère plaisants dans *El Nuevo Pitagoras* de Lope qui en a répandu le goût. Ils deviennent insupportables quand ils prétendent faire de l'Hôtel de Bourgogne une succursale des Petites Maisons. On ne se lasse pas moins vite de ceux qui, comme Gillet de la Tessonnerie ou Brécourt, veulent reprendre à leur manière l'*Héritier ridicule* et épuiser le succès de Jodelet (2). S'il convient peut-être de s'arrêter un moment sur le trio que forment Lambert et les deux frères Boisrobert, ce n'est pas qu'ils aient fait preuve de la moindre originalité. Mais, par l'abondance et la médiocrité même de leurs traductions, ils achèvent de nous expliquer et de justifier la réaction

(1) J'ai lu cette comédie dans l'édition de 1664. (Paris, chez Guillaume de Luyne). J'en avais lu aussi l'original, avant d'en connaître la traduction, mais je ne me rappelle plus quel en est le titre, et me garderai bien de faire sur ce point des recherches que ne mérite pas le *Fou raisonnable*.

(2) Cf. Le *Campagnard* de Gillet de la Teissonnerie (1657) et *La Feinte Mort de Jodelet*, de Brécourt (1660).

contre la comedia et le triomphe de ces grands peintres de la nature humaine qui s'appellent Molière et Racine.

Antoine Le Métel, sieur d'Ouville, n'a pas écrit une ligne qui ne fût traduite de l'espagnol. Son recueil de contes suit en général pas à pas les nouvelles de Maria de Zayas. (1) Son théâtre est une copie terne et froide de Lope et de Montalvan et surtout de Calderon. (2) Il suffit de parcourir l'*Esprit Folet* et la *Dame Suivante*, qui sont ses moins lamentables comédies, pour se rendre compte de la maladresse avec laquelle il abîme ses modèles. Sans doute il abrège l'intrigue trop touffue de la *Dama Duende*, mais il lui enlève aussi toute son ingéniosité. Il supprime quelques gongorismes, mais parce qu'il éprouve trop de peine à les mettre en français. De la fermeté et de la grâce de Calderon rien ne passe dans ces vers obscurs qui éteignent tout ce qui luit. La souple subtilité de la *Donzella de labor* n'est pas mieux respectée. D'Ouville a les doigts trop gros pour ne pas déchirer cette trame légère. Il se pique, dans sa dédicace à Mgr. le duc de Guise, d'avoir « débrouillé » raisonnablement un

(1) C'est pourtant de Tirso de Molina que d'Ouville traduit dans son *Elite des contes* la nouvelle dans laquelle une femme persuade à son mari qu'il vient de trépasser (*Los tres maridos burlados*).

(2) L'*Esprit folet* (1641) est traduit de *La Dama Duende* (Calderon); *Les Fausses Vérités* (1642) viennent des mêmes sources que l'*Inconnue* (1646) de Boisrobert (Calderon « Los empeños de un acaso » et *Casa con dos puertas mala es de guardar*) et que *Les Engagements du hasard* (1647) de Thomas Corneille. Schack prétend que *L'Absent chez soi* est emprunté à Lope (*El Ausente en su lugar*). J'ai trouvé à Madrid l'original de *La Dame Suivante* (1645). C'est *La Donzella de labor* de Montalvan. *Les morts vivants* (1645) viennent certainement d'Espagne, mais, quoi qu'en dise Puibusque dont le livre d'ailleurs fourmille d'erreurs, n'ont aucun rapport avec *Los Muertos vivos* de Lope. *Jodelet astrologue* est traduit d'*El Astrologuo fingido* (Calderon) que reprendra Thomas Corneille.

sujet « surprenant et extrêmement intrigué ». S'il est vrai qu'il ait obtenu quelque succès, il ne pouvait pas en jouir longtemps sur notre théâtre. On s'amuse un moment des « extrêmes » complications, mais elles finissent vite par lasser quand elles ne soulèvent que la plus vulgaire curiosité.

François le Métel de Boisrobert n'a pas tiré de la comedia un parti beaucoup plus heureux que son frère. Il s'est pourtant montré traducteur moins servile. C'est que ce bouffon de Richelieu ne manquait pas de verve, puisque aussi bien ses saillies servaient de remède au grand cardinal (1). C'est que cet abbé Mondory, comme l'appelait M. de Coupeauville, allait plus souvent à l'Hôtel de Bourgogne qu'à la cathédrale. Il y avait pris une pratique du théâtre qui a pu quelque temps faire illusion à ses contemporains. Nous sourions aujourd'hui en lisant ses dédicaces où il s'attribue des « grâces particulières », dignes des « esprits les plus délicats ». (2) Mais n'est-ce pas à lui que le grand Corneille écrivait :

« Et pour un seul endroit où tu me donnes place,
Tu m'assures bien mieux de l'immortalité
Que *Cinna*, *Rodogune*, et le *Cid* et l'*Horace* ? »

Il est vrai que Boisrobert assurait mieux que l'immortalité, puisqu'il ne se faisait pas vainement « l'ardent solliciteur des Muses incommodées. (3)

(1) Cf. Parfaict : *Histoire du Théâtre français ;* tome v (Paris, 1745), page 10.

(2) Cf. Dédicace à Mazarin de son Recueil d'Epitres (Paris, chez Cardin Besongue 1647).

(3) Cf. l'avis en tête des Epitres en vers (t. II, 1659) cité par M. Reynier («Histoire de la langue et de la littérature française,» tome IV, Paris 1897) dans son article sur les poètes contemporains de Corneille.

Mais les gens de lettres n'ont pas toujours la reconnaissance du ventre, et les acteurs se lassent des poètes faméliques lorsqu'ils ne disposent plus de quelque haute influence. Quand les jours mauvais vinrent s'abattre sur le pauvre abbé de Châtillon, on s'aperçut qu'il avait mené la vie d'un joueur dissolu et que son talent n'était bon que pour les tréteaux de la foire Saint-Germain.

On ne cite plus de lui que deux scènes de sa *Belle Plaideuse* qui ont eu l'honneur d'être imitées dans l'*Avare*. Il n'est pas nécessaire, en effet, d'en retenir davantage. S'il garde parfois le souci de donner à la comedia plus de concentration et plus d'humanité, il est loin de tirer un heureux parti de ses meilleures intentions. Quand il traduit Calderon, il ne le rend moins espagnol qu'en lui enlevant toute sa finesse. Il ne faut pas lire les *Apparences trompeuses* (1655) quand on a lu *Peor esta que estaba*. Il vaut mieux s'éviter la pitié inutile que soulève ce malheureux poète qui s'empêtre dans la libre fantaisie de son original et rend plus choquantes les situations dont on oubliait l'étrangeté pour en admirer la couleur et l'éclat. Don César a raison :

« Le vraisemblable ici ne se rencontre pas. » (IV, 2)

Et comme le poétique en est encore plus absent, il ne reste plus rien qu'une intrigue ridiculement romanesque.

Villegas n'est pas mieux traité que Calderon. Boisrobert lui a emprunté sa *Cassandre, comtesse de Barcelone* (1653). Il se garde bien de donner le titre de sa comedia, et il ajoute dans

son Avertissement au lecteur : « Si, comme cette pièce est assez rare, il arrive par hasard qu'elle vienne à tomber entre tes mains, j'ai la vanité d'espérer que tu priseras peut-être moins les richesses et les profussions de l'auteur que ma petite économie. » J'ai fini par découvrir à Madrid cette pièce rare, et je prie l'ombre vengeresse de Boisrobert de ne point troubler mon sommeil si je déclare que sa « petite économie » n'est qu'une misérable pauvreté. Certes, la *Mentirosa Verdad* n'est pas une comedia de premier ordre, et je ne vois pas pourquoi l'auteur de *Cassandre* en déclare le nœud si beau. Il aurait pu trouver dans *Héraclius* cette substitution d'enfant qui entraîne la crainte d'un inceste. Villegas n'est original que par rapport à Boisrobert. On apprécie jusqu'à ses préciosités les plus criardes quand on les met en parallèle avec les platitudes de son traducteur. Le gracioso Beltran est le plus plaisant des serviteurs en comparaison du piètre écuyer Béralde. Enfin le 5e acte de *Cassandre* ne se sépare de la troisième journée de la *Mentirosa Verdad* que pour faire appel aux plus banales inventions du roman.

La Folle gageure ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc (1651), malgré le succès qu'elle obtint, n'a guère d'autre mérite que d'avoir suggéré à Molière l'idée de son *Ecole des maris* (1) Il y avait au moins quelque esprit dans les combinaisons d'*El Mayor Imposible* pour ramener le refrain qui justifie le titre :

(1) Cf E. Martinenche : *Les Sources de l'Ecole des Maris* (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 15 janvier 1898).

« ..... el imposible mayor
para las cosas humanas
es guardar a une mujer,
si ella misma no se guarda. » (1)

Boisrobert ne réussit pas à accommoder l'intrigue de Lope au goût français, et il lui enlève toute sa grâce et toute sa couleur. Pour égarer les recherches, il transporte assez maladroitement la scène de Naples à Londres, et, sauf pour Diane, il change le nom de tous les personnages. C'est à peu près sa seule originalité. La règle des vingt-quatre heures ne lui rend pas un mauvais service quand elle le contraint à ne laisser qu'une nuit au lieu de sept son héros caché dans l'appartement de son héroïne. Mais ses autres transformations sont aussi malheureuses qu'insignifiantes. Il faut lire l'*Ecole des Maris* pour se divertir des pénibles *Divertissements de la Comtesse de Pembroc*. On comprend alors la différence profonde qui sépare l'humanité de Molière du faux romanesque de Boisrobert. Mais, si l'on ne veut pas être injuste pour la comedia, il ne la faut pas juger sur les lourdes et incolores traductions des poètes impudents qui ne savent la piller qu'en la déshonorant. (2)

(1) Le comble de l'impossible
pour un homme
c'est de garder une femme,
si elle ne se garde pas elle-même.

(2) Je ne cite que pour mémoire les pièces suivantes de Boisrobert qui sont aussi tirées de la comedia : L'*Inconnue* (1646) dont j'ai déjà indiqué les sources ; *La Jalouse d'elle-même* que je crois tirée de la *Celosa de si misma* (Tirso de Molina) ; *Les généreux Ennemis* (1654 qui traduisent misérablement Rojas *(Obligados y Ofendidos ;)* les *Apparences trompeuses* (1655) qui reprennent le sujet des *Innocens coupables* de de Brosse (Calderon : *Peor esta que estaba*).

Ce sont elles malheureusement qui envahissent de plus en plus notre scène. Il n'est pas étonnant qu'elles soulèvent une réaction si forte qu'on oublie les services rendus. On ne voit plus que les défauts criants de ces copies misérables. La Martinière ne fera que traduire l'impression qui commence à grandir alors quand il dira des poètes espagnols que leur « imagination échauffée » lui semble incapable de respecter la moindre règle et de peindre des mœurs ou des caractères (1). On n'a pas de peine à trouver dans les adaptations de la comedia des disparates qui heurtent violemment notre goût. Comment y aurait-on découvert les couleurs les plus poétiques et la plus fine psychologie, puisque c'est précisément ce que nos traducteurs de profession se gardaient de présenter sur notre scène ? Rien n'est plus délicieux dans la *Banda y la flor* que le sourire de Lisida promettant à sa sœur de feindre si bien de l'inclination pour Enrique qu'il ne pourra pas ne pas s'y laisser prendre (2). Quelle jolie subtilité dans ces images où les chagrins de l'amour sont comparés aux nuages qui font mieux briller le soleil (3) ! Quelle grâce touchante dans ces protestations qui montrent la même tendresse chantant et pleurant tour à tour, mais toujours également fidèle (4) ! Quelle vigueur enfin et quelle vérité dans la passion d'Enrique qui sent bouillonner dans son âme toutes les fureurs de la jalousie (5) ! Il n'y a

(1) Cf. Jugement de la Martinière sur le théâtre de Scarron cité par les frères Parfaict (*Histoire du Théâtre Français*, tome VI) à propos de *Jodelet ou le Maître Valet*.

(2) Cf. *La Banda y la flor* II. 15.

(3) II. 11.

(4) II. 17.

(5) III. 14.

pas trace de ces peintures fortes ou délicates dans les *Sœurs jalouses* (1658). Lambert flétrit toute la poésie de Calderon (1). Il n'en écrit pas moins dans son *Avertissement* avec la plus candide impudence : « Je ne dissimulerai pas que le sujet est tiré de l'espagnol ; mais j'oserai me flatter que dans l'original (2) il n'aurait pas eu un succès si favorable sur notre scène ; et que, pour le mettre en état de ne déplaire pas, il a fallu le déguiser de sorte qu'à voir ensemble l'original et la copie on aurait assez de peine à juger par où ils se ressemblent. »

Il est curieux de voir comment Lambert « met en état » Calderon. Il supprime les scènes les plus gracieuses ; il n'en transforme d'autres que pour garder quelque fidélité aux fameuses unités. Il n'a pas de peine à s'apercevoir que le dénouement de *La Banda y la flor* ne pouvait pas être accepté en France, mais il ne lui substitue que la plus banale conclusion. Aussi les *Sœurs jalouses* sont-elles une excellente preuve de l'impossibilité pour la comédie de fleurir sur un théâtre étranger, quand elle n'est pas cultivée par un homme de génie. Lambert conserve bien la tendance générale de l'esprit français au dix-septième siècle. Il cherche à mettre plus d'ordre et de clarté dans son modèle ; il ne réussit qu'à l'appauvrir et à le décolorer. C'est le sort commun à tous les médiocres copistes du drame espagnol. Ils s'attaquent à des œuvres très complexes et très subtiles. Ils les

(1) M. de Puibusque prétend que *les Sœurs jalouses* sont tirées de « *Laso, banda y retrato* » d'Enriquez. Mais ce n'est pas sa seule erreur. Lombard a suivi d'assez près jusqu'à la fin du quatrième acte l'intrigue de *La Banda y la flor*. Il s'est contenté de faire donner à son Henry un bracelet au lieu d'une fleur.

(2) Bien entendu, Lambert ne nous cite pas son modèle.

déforment en voulant leur appliquer le moule étroit des unités, et, comme ils ne savent point leur emprunter leurs véritables ressorts, ils les travestissent misérablement dans la gravité terne et monotone de leurs alexandrins. La comedia est chose ailée et subtile. Le gongorisme lui va bien ; le brillant et même le brillanté lui sont nécessaires. Les lui enlever, c'est ôter le coloris au papillon. Quand il volera au soleil, au lieu d'être une lueur, il ne sera plus qu'une tache (1).

Ainsi dépouillée de sa poésie et de son âme la comedia n'offre plus qu'une intrigue compliquée et romanesque, et fait retomber notre théâtre dans l'ornière même à laquelle elle avait d'abord contribué à l'arracher. Ses complications subtiles ne sont ni moins monotones ni moins invraisemblables que les plus fades inventions des Amadis et des pastorales, et, pour tous ces médiocres poètes qui ne savent point « se la convertir en sang et en nourriture », ses héroïsmes inhumains et ses picaresques ironies deviennent les plus dangereux modèles. Une réaction ne pouvait pas manquer d'éclater contre l'invasion d'un drame étranger qui n'était plus repensé à la française. Elle commence déjà à se faire sentir dans le froid accueil qu'obtinrent en 1660 les comédiens espagnols qui vinrent à Paris à la suite de la nouvelle reine.

(1) *La Magie sans magie* (1660) nous amènerait à la même conclusion. Lambert prétend en avoir inventé le sujet. Il est certain que sa pièce, quoi qu'en dise Schack, n'a de commun que le titre avec *El Encanto sin encanto* de Calderon. Elle n'en est d'ailleurs pas beaucoup plus originale pour cela. Elle se contente de mêler des incidents empruntés aux *Deux Pucelles* (1636), au *Fantôme amoureux* (1659) et au *Feint astrologue* (1648). Elle n'a d'autre interêt que de nous montrer comment on bâtissait alors une comédie en brouillant ensemble des scènes tirées de diverses comedias, sans se préoccuper le moins du monde de la psychologie et de la vraisemblance.

Sans doute ils y restèrent jusqu'aux environs de 1673, et ils prirent part plus d'une fois aux divertissements de la Cour. Prado et sa troupe jouaient leur rôle dans les représentations officielles du 20 novembre 1660 et du 19 février 1667, comme aussi en 1666 dans la sixième entrée du fameux ballet des Muses (1). Mais on n'appréciait guère que leurs danses et leurs chants. Loret, qui faisait métier de ne pas ménager les éloges, n'engage ses lecteurs à leur porter « un bel écu blanc » que pour les remercier d'être venus de si loin « donner du plaisir à la France. »

Il est vrai qu'il n'entendait pas leurs paroles, et qu'il était loin d'être le seul. Mais, même auprès de ceux qui pouvaient suivre la rapidité vive de leur dialogue, les comédiens espagnols n'obtinrent qu'un succès de curiosité vite épuisé. Le roi les payait, mais n'allait point les entendre (2). La reine seule prenait plaisir à revoir dans leur répertoire une image de son pays. Mais cette image avait des couleurs trop spéciales et trop fortes pour soulever en France de sincères applaudissements. Mme de Sévigné ne manque pas d'ap-

(1) Les frères Parfaict nous donnent, à propos de la *Comédie des Poètes* (1666), les noms des principaux acteurs de la troupe de Prado. Les Espagnols qui chantaient en dansant s'appelaient Agustin Manuel, Simon Agudo et Marcos Garrez. Parmi les Espagnoles qui prirent part à cette mascarade se trouvaient Francisca Vezon, Maria de Anaya et Jeronima de Valdo. La troupe avait aussi ses guitaristes, entre autres Juan Navarro et Pedro Vasquez.

(2) Dans son 11e dialogue des Anciens et des Modernes, Perrault (cité par M. E. Fournier) nous raconte l'histoire d'un courrier qui fut pris en 1672 par les ennemis. Parmi les ordonnances qu'il portait pour M. Colbert, qui se trouvait alors auprès du roi, en Flandre « il s'en trouva une pour le paiement du second quartier des gages des comédiens espagnols. Quelle mine faisait, je vous prie, le général de l'armée ennemie, en voyant ses soldats presque nus pendant que le prince qu'il avait à combattre faisait payer des comédiens espagnols qu'il n'avait retenus que pour la satisfaction de la reine, et à condition de ne leur voir jamais jouer la comédie ? »

prendre à sa fille qu'en entrant chez la reine, la Marans « perdit la tramontane dès le premier pas » ; elle ne songe pas à dire un mot de la comédie espagnole qu'on y donnait (11 novembre 1671). C'est qu'un tel spectacle ne pouvait pas être goûté en dehors de l'Espagne. Mademoiselle qui y avait souvent assisté à Saint-Jean-de-Luz, en 1660, n'avait pas tardé à s'en lasser, et la raison qu'elle en donne est significative. Elle trouve scandaleuse la liberté confuse de ce théâtre où l'on voit monter sur la scène des ermites et des religieux. Bien avant elle, l'Hermogène de la *Maison des Jeux* (1642) n'était pas moins choqué de rencontrer dans les « pièces risibles » des Espagnols des sermons et des visions du paradis et de l'Enfer, et surtout un style « plein de fausses pointes (1) ». Qu'est-ce à dire, sinon que la comedia ne pouvait pas être traduite et que, pour soulever des applaudissements durables à l'Hôtel de Bourgogne, il lui fallait traverser un cerveau créateur et passer par une bouche française ?

C'est précisément le service que sont le plus incapables de lui rendre les d'Ouville et les Boisrobert, et c'est pourquoi ils succombent sous les coups de Boileau et de Molière, de la Fontaine et de Racine. Il est peu de pages dans notre histoire littéraire qui soient mieux connues que la campagne entreprise par nos grands classiques

(1) On trouverait dans les œuvres du P. Bouhours de nombreux exemples de la réaction générale qui se produit alors contre la langue espagnole à laquelle on reproche surtout son emphase, sa préciosité et son obscurité. Le français prend de plus en plus conscience de son propre génie, et il affirme sa supériorite qu'il fait consister avant tout dans sa clarté parfaite et dans sa profonde humanité. Cf. *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* et le très significatif entretien sur la langue française dans *les Entretiens d'Ariste et d'Eugène.*

contre les burlesques et les précieux. Plus d'une fois on nous les a présentés comme les imitateurs de l'éternelle nature, et sans doute l'amour du vrai inspirait également la variété de leurs génies. Mais dans leur haine de toutes les déformations de la réalité, dans leurs railleries qui tombent à la fois sur les héroïques et sur les grotesques, peut-être n'a-t-on point assez remarqué le caractère spécial de leur protestation. Ne semblent-ils pas avant tout les défenseurs de l'esprit français contre la diffusion de l'influence espagnole? Lorsque La Fontaine annonce en 1661 qu'on a changé de méthode et qu'il ne faut plus « quitter la nature d'un pas » (1), quel est donc celui qui lui semble le déplorable représentant de l'ancien mauvais goût ? « Jodelet, écrit-il, n'est plus à la mode ». Et Jodelet, c'est l'Espagne ironique qui n'a mis à la place des héros de roman qu'une caricature aussi fausse et bien plus exotique.

C'est à lui qu'on s'en prend d'abord parce que la comédie réclame plus impérieusement que la tragédie une image vraie de la vie. La bataille commence après l'*Ecole des Maris* et *Les Fâcheux*. Mais ce n'est encore qu'une escarmouche. Le grand combat ne se livre qu'un peu plus tard, à propos de l'*Ecole des Femmes*. On voit bien alors quels sont les adversaires en présence : d'un côté, les disciples des Espagnols qui se complaisent dans ce qu'ils appellent « les beaux sentiments » et les « brillants d'esprit » ; de l'autre, les Français qui veulent peindre ce qu'ils voient comme ils le voient, et qui ne s'avisent point de rien reprocher à la nature, pas même « de nous

(1) Lettre à Maucroix du 22 août 1661.

avoir mis le gras des jambes au-devant, et non pas derrière » (1). Quelles sont en effet les pièces qu'on oppose « à tout le misérable comique de Zoïle-Molière » ? (2) En voici les principales d'après un curieux *Panégyrique de l'Ecole des Femmes* (3) qui nous donne une image fort exacte de la querelle soulevée par le premier grand succès de notre grand comique. Ce sont le *Menteur*, le *don Bertrand* et le *Feint Astrologue*. Il impossible de mieux indiquer que ce qu'on veut défendre contre la nouvelle école, c'est précisément l'imitation de la comedia. Les trois grands reproches qu'on adresse à Molière ne sont pas moins significatifs.

Il ne faut attacher aucune importance au grief ridicule que ses ennemis reprennent d'abord contre lui. C'est celui que toujours on a jeté à la face des génies les plus créateurs. « On ne peut pas dire, s'écrie Lidamon, que Zoïle soit une source vive, mais seulement un bassin qui reçoit ses eaux d'ailleurs. » Et il indique pour justifier son accusation quelques vagues larcins faits à Rabelais et à don Quichotte. De Visé avait déjà indiqué dans sa *Zélinde* les principales sources de l'*Ecole des Femmes* : les histoires de Straparole

(1) Ce sont les termes de Chrysolite dans le *Panégyrique de l'Ecole des Femmes*.

(2) Molière est appelé Zoïle par ses détracteurs et Elimore par ses défenseurs dans le *Panégyrique de l'Ecole des Femmes*.

(3) *Panégyrique de l'Ecole des Femmes*, ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière : à Paris, chez Nicolas Pepingue, au premier pilier de la grande salle du Palais, au Soleil d'Or, 1664. (Le Privilège est du 30 octobre 1663). Chrysolite et Palamède déclarent bien à la fin qu'ils n'ont défendu Molière « que pour le divertissement », mais leur argumentation n'en est pas moins bonne, et elle expose avec une grande clarté le point de vue critique des deux écoles comiques en présence : celle qui se pique d'imiter l'Espagne, et celle qui ne veut prendre pour modèle que la simple nature.

et surtout la nouvelle espagnole traduite par Scarron : *La précaution inutile*. C'est se faire une idée mesquine de l'invention que de la faire consister dans la nouveauté de la matière. Mais cette erreur devient odieuse quand on songe que les détracteurs de Molière se gardent bien d'avoir les mêmes exigences pour les œuvres qu'ils lui préfèrent et qui ne sont à l'ordinaire que des traductions plus ou moins heureuses. Lidamon est plus sincère quand il reproche à l'*Ecole des Femmes* « de n'avoir presque point du tout d'action ». Voilà bien la grande affaire. On est habitué à la complexité des intrigues espagnoles, et on s'étonne de la simplicité de l'action entre Arnolphe, Horace et Agnès. Chrysolite défend Molière par le meilleur des arguments : « C'est, dit-il, un tableau au naturel de ce qui se passe ». A la place des combinaisons monotones et invraisemblables de la comedia il met une étude dramatique du cœur humain. « Toutes les agitations d'esprit en Arnolphe » ne sont pas autre chose « que des actions et des mouvements ». Peut-on laisser plus clairement entendre que l'*Ecole des Femmes* substitue à la recherche des effets extérieurs les ressources profondes de l'analyse psychologique ?

Voilà pourquoi Elomire est « un gâte-métier ». Au lieu de se mettre en quête des *pliegos* qui viennent de franchir les Pyrénées, il s'avise « de représenter les actions humaines » (1). Il n'est pas un satirique poussant ses portraits jusqu'à la caricature. Il est tel que nous le dépeint Argimont, le marchand de dentelles de la rue Saint-

(1) Cf. le *Panégyrique de l'Ecole des Femmes*.

Denis (1). Il regarde ceux qu'il veut observer « jusqu'au fond de leurs âmes ». Il entend ce qu'on ne dit pas. « Il ne va point sans ses yeux ni sans ses oreilles. » S'il est copiste, c'est de la nature, et non plus des Espagnols.

Est-ce à dire cependant qu'il échappe entièrement à leur influence ? Non certes, mais il transforme tout ce qu'il touche. On se jette autour de lui sur la comedia ironique, et on ne cherche à en reproduire que les subtiles combinaisons ou la saveur burlesque. Ce qu'il emprunte à l'Espagne, au contraire, ce sont ses ressorts dramatiques que les médiocres ne savaient point mettre en œuvre. *El Perro del hortelano* lui apprend cette fine psychologie qui élève le *Dépit amoureux* au-dessus des canevas de la commedia del l'arte. Il s'aperçoit alors que l'amour et l'honneur peuvent s'accommoder à la comédie pourvu qu'on leur donne un tour plus plaisant et une allure plus humaine. *Don Garcie de Navarre*, où il remonte peut-être à l'original espagnol de son modèle italien, lui permet de peindre avec une étrange vigueur les tourments de la jalousie. L'insuccès le détourne de la tragédie, mais son génie lui révèle que le rire peut s'appliquer à la même matière que les larmes et qu'il y gagne plus de profondeur et de vérité. C'est cet art supérieur qu'il commence à appliquer dans l'*Ecole des Maris* où il donne à Mendoza plus de vraisemblance et d'humanité (2). L'*Ecole des Femmes* marque un progrès décisif dans cette voie. Elle achève de prouver que la comédie est capable de porter la pensée et d'user

(1) Cf. *Zelinde* par de Visé.
(2) Cf. Les *Sources de l'Ecole des Maris* par E. Martinenche (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 15 janvier 1898).

à sa manière des mêmes ressorts que la tragédie. Les contemporains ne s'y sont point trompés. Le *Panégyrique* attaque vivement le soupir qui fait la catastrophe. Dans sa *Lettre sur les Affaires du théâtre*, De Visé (1) est plus explicite encore. Il reproche à Molière de n'imaginer que des héros jaloux. « Ce sont là, dit-il, les grands sentiments qu'il leur inspire, et la jalousie est tout ce qui les fait agir depuis le commencement jusques à la fin de ses pièces sérieuses, aussi bien que de ses comiques ; et puisqu'il y met si peu de différence, je ne sais pas pourquoi il assure que les pièces coques doivent l'emporter sur les sérieuses. » Molière pouvait se faire une gloire de cette critique. C'est parce qu'il n'a pas mis de différence entre la matière des pièces comiques et celle des pièces sérieuses qu'il s'est élevé jusqu'à la haute comédie.

La révolution qu'il accomplit portait un coup mortel à la comedia. Sans doute, il n'arrive pas encore à donner à son intrigue une concentration parfaite, et De Visé ne fait pas remarquer sans quelque justesse qu'on assiste dans la rue à des scènes pour lesquelles elle n'est pas faite, et qu'Horace a vraiment une chance extraordinaire dans les visites qu'il entasse en un jour (2). Il n'en est pas moins vrai que, comparée aux enchevêtrements des adaptations espagnoles, l'action de l'*Ecole des Femmes* est d'une merveilleuse simplicité. La vérité des peintures et l'unité du ton n'en sont pas moins remarquables. Plus

(1) *Diversités galantes*, Paris chez Claude Barbin, 1664.
(2) Cf. *Zelinde* ou la Véritable Critique de l'Ecole des Femmes et la critique de la critique. — Paris, 1663.

de contraste factice entre la gravité précieuse des maîtres et les bouffonneries brutales des valets. Le rire naît de l'exactitude du portrait et de la naturelle vivacité du dialogue. Un public français épris de clarté ne pouvait pas, une fois mis en présence de tels modèles, ne pas se sentir désormais choqué par les disparates de la comedia. Aussi Chevalier traduit-il l'impression générale lorsqu'il écrit en 1664, dans ses *Amours de Calotin* :

> « ... pour plaire aujourd'hui
> Il faut être Molière, ou faire comme luy ».

En vain le baron de la Crasse et le marquis de Mascarille viennent-ils se réclamer de la *Contre-critique*. Les piquantes réflexions de Climène et de Rosette n'ont pas de peine à triompher de ces grotesques. Ceux-là même qui, comme De Visé dans sa *Mère coquette* (1665), continuent à se servir des intrigues espagnoles, essaient, à la manière de l'*Ecole des Femmes*, d'y introduire plus de finesse psychologique et plus d'humanité (1).

La tragédie entre à son tour dans la même voie. Les grands sentiments qu'elle exprimait l'avaient empêchée jusque-là d'échapper à l'influence de l'Espagne et du génie égaré de Pierre Corneille. Mais enfin on s'avise que, pour nous toucher, les héros ne doivent pas cesser d'être des hommes, et qu'ils ne perdront rien à se dépouiller du froid honneur castillan pour se montrer plus sensibles aux angoisses de la passion. La nouvelle généra-

(1) On pourrait reprendre les mêmes observations à propos de *la Veuve à la mode* pour laquelle De Visé s'est inspiré d'un « entremes » de Calderon intitulé : *El pésame de la viuda*. (Les compliments de condoléance à la veuve).

tion qui se presse autour du jeune roi n'éprouve pas les ivresses romanesques qui avaient enchanté les contemporains de Louis XIII. Elle cultive une galanterie qui n'est qu'une assez pâle image de l'amour puissant et vrai, mais qui répugne aux héroïsmes inhumains. Thomas Corneille commence à satisfaire ses goûts les plus chers lorsque, sans abandonner les traces de son glorieux frère, il essaie de suivre en même temps celles de Quinault. Sans doute, les sentiments qu'il peint gardent encore une assez forte part de convention. Tout au moins renferment-ils quelque vérité puisqu'ils répondent aux mœurs de la nouvelle cour. Les héros qui les expriment sont moins insupportables que les héroïnes qui se font un point d'honneur de se refuser à leur amour. On se lasse vite d'une Maria pour qui le trône justifie le crime (1) et qui ne dédaigne Euchérius que parce qu'elle l'aime. (2) On reste froid devant ces femmes qui étouffent sans peine la voix de leur cœur et qui, dans des situations épuisées depuis *Rodogune* et *Héraclius*, reprennent les fureurs de Cléopâtre et de Pulchérie. (3) On ne s'intéresse plus à ces discussions faussement politiques où l'ambition la plus vulgaire cherche à se faire passer pour la plus haute vertu. (4) Si ternes que soient les galantes protestations des héros de Thomas Corneille, ce sont elles pourtant qui font son succès parce qu'elles divertissent des efforts sauvages de la volonté et parce qu'elles acheminent vers la peinture de l'amour. La *Mort d'Annibal* (1669) est la meilleure transition entre *Nicomède*

(1) Cf. *La mort de l'Empereur Commode*, 1658.
(2) Cf. *Stilicon* II, 1.
(3) Cf. *Camma*, reine de Galatie et *Laodice*, reine de Cappadoce.
(4) Cf. *Maximin* et *Persée* et *Démétrius*.

et *Mithridate*. Elle essaie de mettre en jeu comme Pierre Corneille l'ambition et la politique, et elle s'efforce en même temps de les attendrir en les mêlant avec la plus fade galanterie.

Heureusement Racine a paru, et avec lui la pure tragédie trouve enfin sa forme et sa matière, et s'oppose à l'imitation de la comedia. Parti de la conception espagnole du point d'honneur, notre drame en était arrivé à sacrifier l'amour à l'ambition et à se jeter dans l'extraordinaire et l'inhumain. En vain avait-il cherché une tendresse plus vraie dans la galanterie. Il n'y avait rencontré que la plus romanesque fadeur. Racine renonce à peindre des héros damerets et des héroïnes viriles. Il regarde autour de lui, et il s'aperçoit que nous ne sommes point menés par notre volonté, mais par notre cœur. L'amour sous toutes ses formes, avec ses douces tendresses comme avec ses fureurs jalouses, devient l'âme de son théâtre comme il l'est de la vie humaine. Du même coup, il renonce aux intrigues subtiles de la comedia.

Il fallait d'extraordinaires situations pour les extraordinaires manifestations de l'honneur. Dans les plus simples circonstances peuvent s'exaspérer les troubles de la passion. Il n'est pas nécessaire pour les peindre de les transporter en des décors divers. A quoi bon des chambres séparées et des coulisses qui s'ouvrent comme au beau temps de l'imitation espagnole ? Le décorateur n'a plus à se mettre en frais. Il lui suffit de la sèche indication de Michel Laurent : « Le théâtre est un palais à volonté ». (1) On n'assiste pas en

(1) Cf. Bibliothèque nationale mss. fr. 24.330 : *Mémoire de plusieurs décorations* qui serve (sic) aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année

effet au lent développement d'une intrigue. C'est une crise qui éclate et qui n'a même pas besoin d'un jour pour révéler l'étendue de la maladie dans l'âme passionnée sur laquelle pèse une fatalité meurtrière. Ainsi se réalise avec la plus noble simplicité l'idéal de la tragédie classique. Aux intrigues touffues de la comedia Racine préfère les actions les moins « chargées de matière ».(1) A la place de ses invraisemblables héroïsmes il met une image vraisemblable de la vie commune. (2) Loin de se laisser séduire par ses brillantes préciosités, il ne veut se servir que des « mots de tout le monde ». Chacun des traits par lesquels on définit sa poétique semble une protestation directe contre l'imitation espagnole.

Malheureusement il fallait être Racine pour donner à la tragédie classique toute sa valeur et sa perfection. Thomas Corneille essaie bien de s'en inspirer dans son *Théodat* et surtout dans son *Ariane* (1672). Mais, s'il s'y montre un élève intelligent et habile, il se souvient beaucoup plus d'*Andromaque* qu'il ne fait une étude personnelle du cœur humain, et il ne tarde pas à retomber avec *La Mort d'Achille* (1673) dans la plus fade

1673 — On a souvent fait remarquer l'intérêt de ce mémoire qui nous montre les trois phases du système de décoration en France : d'abord la juxtaposition, puis la succession des décors, enfin la décoration unique réclamée par les défenseurs des unités et réalisée par Racine.

(1) C'est en songeant à *Héraclius* qui est « à l'espagnole » que Boileau écrit les vers souvent cités :

> « Je me ris d'un auteur qui, lent à s'exprimer,
> De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer,
> Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue ». (Art poétique III.)

Cf. aussi la fameuse préface de *Bérénice*.

(2) Cf. le mot de Fontenelle reprochant aux personnages de Racine de n'être vrais que « parce qu'ils sont communs ».

galanterie. C'est que la tragédie racinienne demandait les plus délicates ressources de l'analyse psychologique. Et puis, il faut bien l'avouer, ses fortes peintures et sa naturelle élégance ne pouvaient être comprises que d'une élite. Il lui manque, pour agir sur un grand public, ces effets extérieurs que ne méprisait point le théâtre grec, s'il est vrai que son chef-d'œuvre, l'*Œdipe-Roi*, soit tout autant un merveilleux mélodrame qu'une peinture achevée des sentiments de son héros. Certes c'est le fait d'un art exquis de subordonner les situations aux caractères ; mais ne faut-il pas des surprises plus brutales pour émouvoir les hommes assemblés ? N'est-il pas dangereux d'écrire une admirable élégie sur trois mots (1), si l'essence même du drame, c'est l'action?

Il est difficile d'expliquer autrement la courte durée du triomphe de Racine et le prompt retour de l'influence espagnole. A vrai dire, la comedia ne succombe pas complétement sous les coups de notre grande école classique. Molière a beau chasser les burlesques. Ils reviennent timidement, et, s'ils s'abstiennent parfois des excès de Scarron, ils continuent à faire appel aux mêmes originaux. Thomas Corneille emprunte à Moreto son *Baron d'Albikrac* (1668) et à Alvaro Cubillo sa *Comtesse d'Orgueil* (1670), et les scènes qu'il leur ajoute lui viennent de l'*Héritier ridicule*, c'est-à-dire de Solorzano (2). *Don César d'Avalos* (1675) n'est

(1) Est-il nécessaire de citer le fameux « Invitus invitam dimisit » qui résume si bien l'intrigue de *Bérénice* ?

(2) M. Reynier donne au *Baron d'Albikrac* une valeur exagérée. Il est difficile de trouver original le valet La Montagne qui ne joue pas un autre rôle que le gracioso d'*El mayorazgo figura*. Si Angélique fait déjà songer à la Rosine du *Barbier de Séville*, elle semble surtout se

pas plus original. Si l'intrigue n'est pas une simple copie, elle mêle en tout cas des incidents qu'avaient déjà indiqués la *Villana de Vallecas* et la *Celosa de si misma* de Tirso ainsi qu'*El Parecido en la corte* de Moreto. Autour de Thomas Corneille se presse une nouvelle génération de traducteurs dont les plus féconds représentants sont Montfleury fils (1), Gilbert et Hauteroche. Ils reprennent sans se lasser les subtiles complications d'Alarcon et de Calderon, de Mendoza et de Canizarès (2). Tout leur effort consiste à mettre un peu plus d'ordre dans les intrigues qu'ils reproduisent, mais, dans leur désir de leur donner plus d'humanité, ils leur enlèvent toute leur grâce et toute leur saveur.

Comment se fait-il que, malgré la médiocrité de ses adaptations, la comedia conserve jusqu'à Lesage un attrait ininterrompu? C'est que, même dans les copies les plus ternes qu'on en fait, il

souvenir de l'Agnès de l'*Ecole des Femmes*, et elle est loin d'avoir toute la grâce de la Francisca de Moreto (dans la *Tia y la Sobrina*, la tante et la nièce). La *Comtesse d'Orgueil* n'est pas non plus toujours heureuse dans les transformations qu'elle apporte à la pièce d'Alvaro Cubillo : « El Señor de Noches buenas ». Jacinta y reprend assez froidement le rôle de La Montagne.

(1) Antoine Jacob de Montfleury (1640-1685), d'après les frères Parfaict (tome IX), « savait et parlait si parfaitement l'espagnol que la feue Reine, dont il avait l'honneur d'être connu, disait que ceux même du pays ne le parlaient pas si bien que lui ».

(2) Sans entrer dans d'inutiles énumérations, il suffira d'indiquer que la *Femme juge et partie* de Montfleury est un des sujets les plus souvent traités par la comedia (Cf. *la Dama Corregidor* par deux anonymes et *la Dama presidente* de Leiba). Son *Semblable à soi-même* est tiré d'*El Semejante a si mismo* d'Alarcon. D'après Schack, sa *Dupe de soi-même* est une traduction d'*El Duelo contra si mismo* de Canizares. Schack indique encore comme source du *Cocher supposé* de Hauteroche (1684) *Los riesgos que tiene un coche* d'Antonio de Mendoza ; mais ses indications sont loin d'être toujours exactes. C'est ainsi, par exemple, qu'il fait venir *la Généreuse Ingratitude* de Quinault (1654) de *la Embidia de la Nobleza* de Lope avec laquelle elle n'a rien de commun.

reste toujours un peu de son ingéniosité et de sa vivacité dramatique. C'est surtout que, s'adressant aux yeux autant qu'à l'âme, et aux nerfs plus qu'à l'esprit, elle est plus grossière peut-être, mais plus vivante que les plus pénétrantes analyses morales. L'influence de Molière et de Racine, qui lui substitue jusque vers la fin du XVIIIe siècle un idéal nouveau plus conforme à la fois aux lois éternelles de l'art et aux instincts profonds du génie français, s'impose sans doute par l'incontestable supériorité des chefs-d'œuvre qui la transmettent ; mais elle ne peut susciter un théâtre qui la perpétue en la renouvelant. Les plus habiles parmi les auteurs comiques essaient de recueillir une partie de l'héritage du maître. Ils ne pouvaient qu'échouer dans la comédie de caractère, et ils ne réussissent qu'à moitié dans la comédie de mœurs. Aussi, pour donner plus de couleur à leurs peintures de la vie contemporaine et plus de mouvement à leurs intrigues, finiront-ils, comme Beaumarchais, par faire appel de nouveau à l'Espagne.

Les autres poètes dramatiques ne tarderont pas à suivre cet exemple. C'est que le système de Racine était trop étroit. Il ne pouvait permettre qu'un petit nombre d'œuvres exquises. En vain Voltaire essaie-t-il de lui donner plus de largeur et de variété ; il lui manquait le génie dramatique qui avait conçu *Athalie* après *Bérénice* et qui seul était capable de se transformer en restant lui-même. La tragédie racinienne se dépouille avec lui de ses plus précieuses qualités, et devient avec ses maladroits imitateurs un genre faux qui s'étiole et dépérit. C'est encore à l'Espagne qu'on s'adresse pour le remplacer. Mais

les romantiques se trompent sur la nature de l'imitation. Ils n'empruntent à la comedia que ses décors et son emphase ; ils ne savent point s'inspirer de son âme tragique, et ils semblent prendre plaisir à en exagérer l'ironie. Triboulet est plus faux encore que Jodelet.

La lutte est loin d'être terminée entre les deux grandes influences qui depuis le XVIe siècle ne cessent pas de peser sur notre drame : d'une part, les théories et les goûts classiques, et, de l'autre, l'amour de la variété et l'imitation de l'Espagne. Certes, personne ne songe plus à écrire une tragédie, et nous n'attachons plus au respect des règles la même importance que Boileau. Mais nous n'avons pas moins que lui le goût de la clarté et de la concentration. D'autre part, le public s'est élargi, et il ne se contente plus, pour être ému, d'une conversation sous un lustre. Les spectacles qu'on lui présente ne sont pas sans analogie avec la diversité brillante et confuse de la comedia. Adaptations de Shakespeare ou comédies héroïques, vaudevilles ou pièces à thèse lui offrent tour à tour les peintures diverses qui se pressaient dans le théâtre de Lope et de Calderon. Si l'on voulait écrire aujourd'hui un Art dramatique, il faudrait essayer de fondre la conception espagnole et l'idée classique. Il est vrai que la fusion ne serait pas facile. Trop de différences séparent deux tendances qui ne vont pas sans contradiction : le goût de la variété vive et la passion de la clarté. C'est peut-être ce qui explique le trouble du théâtre contemporain qui semble revenu à la même indétermination qu'avant *le Cid*. On exige de la psychologie et des thèses, et, d'un autre côté, on sent et on loue

chez Scribe et chez M. Sardou la force des intrigues dramatiques. Où trouver la fusion désirée ? On regarde beaucoup vers le Nord. Il vaudrait mieux retourner dans la patrie de Rodrigue. *El gran Galeotto* peut nous donner de bien plus précieuses indications que *le Canard sauvage* (1).

La comedia de nos jours ne se perd point, en effet, dans des symboles obscurs. Elle a renoncé aux graciosos et à leurs disparates. Elle a dépouillé sa saveur sauvage, et, sans invraisemblances comme sans gongorismes, elle s'efforce de conserver un peu des vives lueurs qui avaient éclairé son âge d'or. Comparez, par exemple, *El pastelero de Madrigal* avec le *Traidor, inconfeso y martir* de José Zorilla (2). L'idée des deux drames est la même, mais, en passant de l'un à l'autre, vous verrez disparaître les procédés usés et factices, et demeurer, pour devenir plus vigoureux, le mouvement et le souffle tragiques. *El drama nuevo* de Tamayo y Baus nous montrerait mieux encore combien la comedia a gagné à prendre plus d'humanité et de concentration.

A qui doit-elle ces progrès ? Aux grands maîtres de notre théâtre classique. Si elle s'est laissé trop longtemps égarer par la superstition de Boileau, elle n'a pas eu à se repentir de s'être mise à l'école de Corneille et de Molière avant d'essayer

(1) On se souvient peut-être que ces deux drames, l'un d'Etchegaray et l'autre d'Ibsen, ont été traduits en français et joués au théâtre de l'Œuvre.

(2) Je n'ai lu *El Pastelero de Madrigal* que dans une édition de 1746 qui l'attribue à « un ingenio de esta corte. » On y voit une scène qui rappelle étrangement *Hernani*. Don Sancho trouve un homme caché dans sa maison. Il tire son épee. L'homme se découvre. C'est Gabriel Espinosa que Sancho croit être son roi. Il est venu poussé par l'amour, comme le Carlos de Victor Hugo, et, comme lui aussi, il prétend que sa visite a pour objet une affaire d'Etat.

de ranimer le vieux génie national. Quand Lope et Calderon se présentent aujourd'hui sur un théâtre d'Espagne, ils subissent des coupures et des transformations. Pourquoi cette « refundicion » ? Pour leur donner plus de vérité et de clarté. Est-il une meilleure preuve qu'ils avaient besoin d'être traités à la française ? L'originalité de notre théâtre classique demeure donc assez grande pour que nous n'ayons pas à discuter ses dettes. Chappuzeau disait vrai : « Les Français ont su tenir le milieu entre les Italiens et les Espagnols, et par un heureux tempérament se former un *caractère universel* qui s'éloigne également des deux excès. Mais au fond nous sommes plus obligés aux Espagnols » (1).

Les Italiens ne nous ont enseigné que leurs lazzi superficiels et la fantaisie licencieuse de leurs intrigues. Les Espagnols ne se sont pas contentés de fournir de sujets et de scènes l'imagination créatrice de nos grands poètes dramatiques. Ils nous ont véritablement ouvert le chemin du théâtre moderne en nous révélant les éternels ressorts de la tragédie et de la comédie. Certes leur conception de l'amour et de l'honneur tenait trop à la mode de leur pays et participait à la cruauté et à l'ardeur spéciales de leurs mœurs. Mais Corneille n'aurait peut-être pas conçu sans eux son superbe drame de la volonté, et Molière n'a pas eu à se repentir d'avoir cherché après eux le rire à la même source que les pleurs. Si la comedia a égaré nos médiocres auteurs, si elle les a fait retomber dans l'ornière du

(1) *Le Théâtre françois* par Chappuzeau ; Lyon, chez Michel Mayer, 1674.

***

romanesque, s'ils ont maladroitement planté son panache sur le chapeau à plumes de nos courtisans, c'est qu'ils ne l'ont regardée qu'à la surface, c'est que, ne pouvant traduire l'intraduisible et imiter l'inimitable ils se sont contentés de reproduire péniblement de subtiles intrigues que la voluptueuse Italie leur aurait tout aussi bien fournies. Les excès et la chute des héroïques et des burlesques ne doivent pas nous rendre injustes pour le drame espagnol. Ce sont ses lueurs troubles et violentes qui ont éclairé la route où se sont engagées notre tragédie et notre comédie classiques. Mais le génie français les a adoucies et épurées, et la lumière sereine qu'il a fait briller était bien à lui, puisqu'elle seule a rayonné sur le monde. *Las Mocedades del Cid* ne sont jamais sorties d'Espagne, et toute l'Europe tressaille encore au nom de Rodrigue que notre Corneille lui fit aimer.

BIBLIOGRAPHIE

Je juge inutile de donner ici une liste complète des livres qui m'ont fourni ou qui peuvent fournir à d'autres des indications intéressantes sur la période de notre histoire littéraire où j'ai essayé d'apporter quelques éclaircissements nouveaux. On trouvera les plus importants énumérés : pour l'Italie, dans le second volume de l'ouvrage de *Gaspary* intitulé *Die Italienische Literatur der Renaissancezeit* (Berlin, 1888) ; pour la France, à la fin des chapitres IV, V, VI et VII du tome IV de l'*Histoire de la Langue et de la Littérature françaises* publiée sous la direction de M. Petit de Julleville (Paris, 1897). Je me contente donc de noter les ouvrages plus spéciaux qui renferment d'utiles renseignements sur la comedia espagnole et sur ses rapports au 17e siècle avec notre théâtre.

1° TEXTES ET DOCUMENTS : Outre les recueils déjà dépouillés par les historiens de notre théâtre (comme l'*Ancien Théâtre français* de la Bib. Elzév, 1855-1856 ; le *Théâtre français* en 12 vol. Paris, 1738 ; et l'*Histoire du Théâtre français* des frères Parfaict); outre les éditions complètes et les exemplaires isolés qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale, la plupart des œuvres dramatiques françaises que j'ai eues entre les mains font partie des 90 volumes d'une très précieuse *Collection de pièces de théâtre du 17e siècle* inscrite à l'art. 8.344 dans le catalogue primitif de la Bibliothèque municipale de Nîmes. — Du côté de l'Espagne, il est impossible de si-

gnaler tous les exemplaires, imprimés ou manuscrits, et tous les recueils de comedias qui peuvent être utiles à consulter. Les œuvres dramatiques espagnoles du 17e siècle les plus connues sont insérées dans la *Biblióteca de Autores españoles* publiée à Madrid chez Rivadeneyra (tomes V, VII, IX, XII, XIV, XX, XXIV, XXXIV, XXXIX, XLI, XLIII, XLV, XLVII, XLIX, LII et LIV). On trouvera aussi dans cette *Biblióteca*, en particulier à la fin des tomes XIV et surtout LII (pages 537 à 545), la liste des principales éditions et des principaux recueils de comedias. J'ai surtout tiré profit des collections inscrites à la Bibliothèque Nationale de Madrid sous les titres suivants : Ti 1, Ti, 17 et Ti 30.

Sur la mise en scène de notre théâtre au 17e siècle le document essentiel à consulter est le fameux *Mémoire de plusieurs décorations*... commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 (Bib. Nat. mss franç. 24.330). — Sur la mise en scène et l'organisation matérielle du théâtre espagnol les principaux documents se trouvent dans les ouvrages suivants :

El Viaje entretenido par Agustin de Rojas (Madrid, 1604) ;

Tractado historico sobre el Origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España par D. Casiano Pellicer (Madrid, 1804) ;

El teatro de Valencia desde su origen par D. Luis Lamarca (Valencia, 1840) ;

Historia de la literatura y del Arte dramático en España par Adolfo Federico conde de Schack traducido por Eduardo de Mier (tome II, chap. VII, Madrid, 1886); et *Estudios sobre la historia del arte escénico en España* par D. Emilio Cotarelo y Mori (Madrid, 1896).

2° ETUDES GÉNÉRALES :

Viardot : Etudes sur l'Espagne. Paris, 1835.

Puibusque : Histoire comparée des littératures espagnole et française. Paris, 1843.

Phil. Chasles : Etudes sur l'Espagne. Paris, 1847.

Schack : Nachtræge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Francfort, 1854.

G. Ticknor : Histoire de la littérature espagnole, traduite par Magnabal, Paris, 1864.

E. Fournier : L'Espagne et ses comédiens en France au 17e siècle. Paris, 1864.

Demogeot : Histoire des littératures étrangères, 1er vol. Paris, 1881.

Vieil-Castel : Essai sur le théâtre espagnol. Paris, 1882.

Menéndez y Pelayo : Historia de las ideas estéticas en España. — Madrid, libreria de M. Murillo.

A. Morel-Fatio : L'Espagne au 16e et au 17e siècles. Heilbronn, 1878.

» La Comedia espagnole du 17e siècle! Leçon d'ouverture. Paris, 1885.

» Etudes sur l'Espagne. Paris, 1888.

Canovas : Artes y letras. Madrid, 1887.

G. Lanson : Etude sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au 17e siècle (Revue d'Hist. litt. de la France, 15 janvier 1896).

3e ETUDES PARTICULIÈRES :

Rigal : Alexandre Hardy. Paris, 1889.

L. Person : Histoire du Venceslas de Rotrou. — Histoire du véritable St-Genest. — Notes critiques et biographiques sur Rotrou, in-16, 1882-1883.

F. Hémon : Rotrou et son œuvre (Introd. à son édit. du théâtre choisi). Paris, 1883.

F. Vianey : Deux sources inconnues de Rotrou. Dôle, 1891.

Stiefel : Unbekannte italienische Quellen J. de Rotrou's, Oppeln, 1891.

Steffens : J. de Rotrou als Nachahmer Lope de Vega's. Oppeln, 1891.

F. Hémon : Appendice sur les Sources de « don Sanche » (à la fin de son édit.). Paris, 1896.

P. Morillot : Scarron et le genre burlesque. Paris, 1888.

G. Reynier : Thomas Corneille, sa vie et son théâtre. Paris, 1892.

Menéndez y Pelayo : Calderon y su teatro. Madrid, 1885.

Léo Rouanet : Intermèdes espagnols du XVIIe siécle, traduits avec une Préface et des notices. Paris, 1897.

E. Martinenche : Quatenus Tragicomœdia de Calisto y Melibea ad informandum hispaniense theatrum valuerit. Nîmes, Imprimerie La Laborieuse, 1900.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE..... VII

INTRODUCTION : *Des Mystères à Hardy*..... 3

Caractères généraux des mystères. — Goûts qu'ils révèlent et traditions qu'ils lèguent. — Eléments nouveaux apportés par la Renaissance. — La tragédie italienne au XVIe siècle et son influence sur nos érudits. — Nos premières imitations et nos premières théories classiques. — La commedia italienne et ses diverses formes. — Comment elle nous enseigne la plupart des intrigues dont on a voulu rendre seule responsable la comedia espagnole. — Inspiration qui lui est propre et qui permettra de la différencier du drame de Lope et de Calderon. — Le véritable rôle d'Alexandre Hardy. — Il n'emprunte aucun sujet à la comedia, mais il lui prépare des acteurs, un public et le seul genre auquel elle puisse s'adapter. — Etat de notre théâtre au moment où va intervenir la comedia espagnole.

CHAPITRE I. — *La comedia espagnole*..... 59

La comedia est l'expression la plus complète et la plus populaire du génie espagnol. — Sa mise en scène, ses acteurs et son public. — Le théâtre de Lope s'explique par le milieu et par la vie même du « phénix » de l'Espagne. — Matière touffue de la comedia. — Ses diverses intrigues, quand elles ne sont pas intransportables, viennent de France ou d'Italie. — Mais elles ont un caractère plus romanesque et elles sont animées d'un mouvement plus dramatique. — Les mœurs espagnoles au temps de Lope. — Les diverses classes de galants et de dames. — La religion du point d'honneur. — La comedia, en idéalisant les coutumes de son temps, découvre les véritables ressorts du drame. — Sa conception de l'amour et de l'honneur. — La querelle des anciens et des modernes en Espagne. — Les adversaires et les défenseurs de la « comedia nueva ». — Critique du système de Lope. — Les deux époques de la comedia. — Le public de Calderon. — La comedia « ironique » et les caractères qui la distinguent de la comedia « héroïque ». — Sous ses deux formes, la comedia ne peut être adaptée à un théâtre étranger qu'avec des difficultés presque insurmontables.

CHAPITRE II. — *La comedia en France après Hardy et avant le Cid*..... 141

Le roman et la nouvelle préparent en France l'influence de la comedia qui joue d'abord le même rôle. — La société française sous Louis XIII — Débordement du romanesque dans la pastorale et la tragi-comédie qui habituent leur public aux complications de la comedia, mais qui ne savent pas se servir de ressorts vraiment dramatiques. — Leur fade conception de l'amour et de l'honneur. — Décadence de l'influence italienne. — La *Pèlerine Amoureuse* de Rotrou. — *Clarice* et *La Sœur* montrent qu'après *le Cid* Rotrou transforme l'Italie en infusant dans son théâtre un peu de l'âme tragique de l'Espagne. — Les tragi-comédies tirées des nouvelles espagnoles. — *Les Deux Pucelles*. — Les tragi-comédies tirées de la comedia avant *le Cid* — *La Bague de l'oubli*. — *Les Occasions perdues*. — L'*Innocente Infidélité*. — L'*Heureuse Constance*. — Rotrou est le seul avant Corneille qui semble entrevoir dans la comedia plus et mieux que des complications d'intrigue. — Les théories dramatiques en contradiction avec la liberté de la comedia.— Le rôle et le triomphe des «réguliers» dans la tragédie. — Sauf peut-être l'*Esprit fort*, la comédie n'est encore qu'une tragi-comédie. — Le théâtre français à la veille du *Cid* et les lueurs qu'y jette déjà la comedia.

CHAPITRE III. — *Pierre Corneille et la comedia*.... 191

1° DE MÉLITE AU CID..... 191

Analogies et différences entre le génie de Corneille et le génie espagnol. — Les premières comédies de Corneille. — *Médée* et l'*Illusion Comique*. — Pierre Corneille à la veille du *Cid*.

2° DU CID A HÉRACLIUS..... 200

Les sources du *Cid* et l'originalité de Corneille qui dégage des *Mocedades* de Guillen de Castro les deux grands ressorts du drame. — La conception de l'amour dans le *Cid* et le véritable rôle de l'Infante. — Le *Cid* crée le drame moderne en donnant aux ressorts de la comedia une force originale par la substitution de l'historique au romanesque, par la concentration de l'intrigue et par l'humanité des caractères. — La querelle du *Cid* et sa portée. — Comment *Horace* répond aux critiques du *Cid*. — Les emprunts faits à l'*Honrado Hermano* de Lope. — L'honneur espagnol et la volonté cornélienne. — Grandeur et dangers de la conception de la tragédie dans *Horace*. — *Cinna* semble vouloir réintégrer dans la tragédie les étroitesses du point d'honneur. — *Polyeucte* et les «comedias divinas». — Comment avec *Pompée* commencent à se fausser les ressorts dramatiques tirés par Corneille de la comedia — Le *Menteur* et les idées de Corneille sur la comédie et sur l'invention. — Contradiction entre la fantaisie espagnole et la clarté française. — Le Menteur n'est qu'une agréable adaptation qui ne prépare pas la comédie de caractère, mais le burlesque de Scarron et les valets de Molière. — La *Suite du*

Menteur et les erreurs de Corneille sur l'imitation de la comedia. — L'Espagne dans *Rodogune*. — *Théodore vierge et martyre* et « *Los dos Amantes del Cielo* ». — Evolution du génie de Corneille du *Cid* à *Héraclius*.

3° D'HÉRACLIUS A SURÉNA..... 265

Comment *Héraclius*, quoi qu'on en ait pu dire, doit certainement deux mouvements dramatiques et son nœud même à l'*En esta vida* de Calderon. — Comment *Héraclius*, malgré sa profonde originalité, est « à l'espagnole ». — Transformation des théories dramatiques et du génie de Corneille. — *Andromède* déshabitue Corneille de l'historique, et *don Sanche* le fait retomber dans le romanesque. — Les sources de *don Sanche* : le roman de *dom Pélage*, *El Palacio confuso*, *El Perro del hortelano*. — L'amour et l'honneur dans *don Sanche*. — *Nicomède* et le panache espagnol. — Les dernières tragédies et la deviation continue du génie et des theories de Corneille qui finit même par enlever au point d'honneur la part de vérité qu'il contenait. — Le rôle de la comedia et l'originalité de Pierre Corneille.

CHAPITRE IV. — *La diffusion de la comedia*..... 301

La véritable époque de l'influence espagnole. — Jusqu'aux environs du *Cid*, l'Espagne ne nous communique qu'un peu de son âme romanesque. — Comment, a partir de ce moment, elle pénètre dans notre vie intellectuelle par la politique et les mœurs, par la cour et les salons, par les romans et les livres de morale et d'éducation. — Comment nous arrive la comedia.

1° JEAN ROTROU ET L'IMITATION TRAGIQUE DE LA COMEDIA..... 315

Rotrou est le seul qui apprenne du *Cid* à tirer de la comedia de tragiques inspirations.—L'amour et l'honneur dans sa *Laure persécutée*. —Bélisaire et *El Exemplo mayor de la desdicha*.—Concentration du mouvement dramatique chez Rotrou. — Rotrou, grâce à *Polyeucte*, s'élève au-dessus du romanesque dans *Saint Genest*, pour y retomber dans *Don Bernard de Cabrère*. — *Venceslas* et *No hay ser padre siendo rey*. — La comedia dans l'œuvre de Rotrou. — Décadence de la tragédie de Rotrou à Racine. — Invasion de la comedia ironique dans la tragi-comédie.

2° THOMAS CORNEILLE ET L'IMITATION TRAGI-COMIQUE DE LA COMEDIA..... 338

L'histoire du théâtre de Thomas Corneille est aussi celle des chances diverses courues par la comedia. — Les idées courantes sur l'imitation de la comedia. — Les *Engagements du hasard* et la déformation de la comedia. — *Le Feint astrologue* et la recherche superficielle de la simplicité.— *Le Charme de la Voix* et les erreurs de Thomas Corneille dans le choix de son modèle comme dans sa méthode d'imitation. — L'*Amour à la Mode* et le rôle de la comedia dans la formation de notre comédie de mœurs. — *Les Illustres Ennemis* nous montrent le petit frère tombant, sous l'influence de la comedia, dans les mêmes excès que le grand frère.

3° PAUL SCARRON ET L'IMITATION BURLESQUE DE LA COMEDIA..... 365

Le caractère et la vie de Scarron. — L'époque et le milieu où fleurit le burlesque. — La vraie nature du burlesque. — Burlesque italien et burlesque espagnol. — Rapports du burlesque et de l'esprit gaulois. — *Jodelet ou le Maitre valet* et *Donde hay agravios no hay celos.* — Le « zanni » et le « gracioso ». — *Jodelet duelliste* et ses véritables sources. — Scarron néglige la psychologie pour exagérer le burlesque. — Il ne prépare point un public à Molière. — L'*Abrégé de comédie ridicule de Matamore* et la fantaisie romantique de Scarron. — L'*Héritier ridicule* et *El Mayorazgo figura.* — *Don Japhet d'Arménie* et l'énormité de la verve de Scarron. — L'*Ecolier de Salamanque* et les essais tragiques de Scarron. — *Le Gardien de soi-même* et la peinture du valet de comédie. — La décadence du burlesque et le rôle de la comedia ironique. — Les débuts de Molière.

CHAPITRE V. — *La décadence de la comedia en France* 397

Les causes et les débuts de la réaction contre la comedia. — Les copistes acharnés et obscurs. — Antoine Le Métel, sieur d'Ouville et la déformation des intrigues de la comedia. — François Le Métel de Boisrobert et la lamentable décoloration de la comedia. — Lambert et le retour au romanesque. — Insuccès des comédiens espagnols en 1660. — La réaction de nos grands classiques contre la comedia au nom de la nature. — La bataille livré autour de *l'Ecole des Femmes.* — La constitution de la comedie classique. — La tragédie de Racine et son opposition avec la comedia. — Les causes du retour de l'influence espagnole. — La comedia en France jusqu'à nos jours. — Les services rendus par la comedia et l'originalité de notre théâtre classique.

BIBLIOGRAPHIE..... 427

ERRATA

Page	5	ligne 28	au lieu de :	rossier	lire :	grossier
»	104	note 3	»	*Cabiera*	»	*Cabrera*
»	123	ligne 14	»	Antonis	»	Antonio
»	127	» 25	»	caricaturer	»	caricature
»	131	» 26	»	découvrent sur	»	découvrent
»	138	» 1	»	dans une	»	d'une
»	154	» 1	»	tirer faire	»	faire
»	198	» 13	»	hyémnée	»	hyménée
»	200	» 24	»	une en	»	en une
»	201	203 et 244	»	*Macedades*	»	*Mocedades*
»	202	ligne 19	»	Laro	»	Lara
»	203	note (1) ligne 2		Mery	»	Mey
»	222	ligne 32	»	froidement	»	facilement
»	227	» 7	»	Horacio	»	Horacia
»	233	» 21	»	*conore*	»	*conoce*
»	243	» 6	»	comédie	»	comedias
»	244	» 25	»	accomoder	»	accommoder
»	252	note (1) ligne 1		*Coalsad*	»	*Lealtad*
»	269	ligne 30	»	Miltilena	»	Mitilena
»	281	» 23	»	gagent	»	gagnent
»	327	» 24	»	maladroites	»	maladroits
»	337	» 11	»	(1632)	»	(1647)
»	337	» 12	»	Gillert	»	Gillet
»	338	» 33	»	*Lod*	»	*Lo*
»	344	» 17	»	*findigo*	»	*fingido*
»	346	» 5	»	*de la*	»	*la*
»	348	» 27	»	*di*	»	*de*
»	349	note (1) ligne 4		*bray agravitos*	»	*hay agravios*
»	352	ligne 20	»	Reguard	»	Regnard
»	372	» 25	»	Avendanô	»	Avendaño
»	401	note (1) ligne 11		*Astrologno*	»	*Astrologo*
»	407	ligne 22	au lieu de :	comédie	»	comedia
»	415	» 12	»	co-	»	comi-

Mg

NIMES, IMPRIMERIE COOPÉRATIVE *LA LABORIEUSE*
(Association ouvrière)

PQ
143
S5M3

Martinenche, Ernest
La comedia espagnole

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY